ARTA 1 1970

ARTA

1
1970

REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

ANUL XVI, N. 1 — 1970

Colegiul redacţional:
PETRU COMARNESCU, VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, — redactor şef, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU

Cuprins:

Confruntări internaţionale		2
Cadran		3
RENÉ HUYGHE	Semnificaţia istorică a artei	5
Dr. INGA LINDEBERG	Aurul Vikingilor	10
VASILE VARGA	Pictura românească în perspectivă europeană (VI) — Ioan Andreescu	14
MIHAI DRIŞCU	Proiectarea artistică în U.R.S.S.	20
Poezie şi plastică	Versuri şi desene de Hans Arp	24
Atelier	Vasile Brătulescu, Maria Cocea, Ion Sălişteanu	26
Corespondenţă din Paris:		
DENYS CHEVALIER	Pe marginea unei Bienale a tineretului	32
M.D.	O nouă monografie Matisse	36
Simeze		37

Coperta I: IOAN ANDREESCU: Flori — ulei

Coperta II: Muzeul de artă al Republicii — interior

Coperta IV: OCTAV GRIGORESCU: Desene

Fotografii: NICOLAE SĂNDULESCU, IRINA GHIDALI

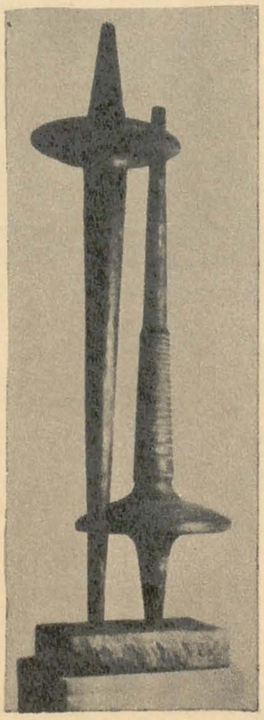
Diapozitive în culori: RADU BRAUN

Prezentare artistică: ANAMARIA SMIGELSCHI

Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

New York



Galeriile new-yorkeze *Lee Nordness* au găzduit în luna februarie a. c. o expoziție a sculptorului Mihail Laurențiu. Au fost expuse 21 lucrări executate în bronz, lemn și piatră, printre care s-au numărat *Pămîntul*, *Porumbelul*, *Eva*, *Oșean*, *Familia*, (în ilustrație, *Ochii lumii*).

Toulouse

Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati au fost prezentați în cadrul expoziției *O aventură a artei abstracte*, organizată la *Centrul cultural* din Toulouse (noiembrie-decembrie 1969). Consacrată abstracționismului liric (anii 1950 — 1957), expoziția a cuprins o selecție din creația unui număr de zece artiști, alături de pictorii amintiți fiind prezentați H.A. Bertrand, C. Bellegarde, O. Debré, P. Fichet, O. Gauthier, J. Guitet, J. F. Koenig și Rezvani.

Paris

La *Salles d'exposition d'art contemporain* din Paris a avut loc, între 17 ianuarie și 2 februarie a. c., a 37-a ediție a expoziției *Asociației artistice « Les Surindépendents »*. Invitată să participe la această manifestare internațională, Elisa Repețeanu a prezentat patru lucrări din ciclul *Metamorfoze*.

Tot la Paris a expus pictorul C. Calafeteanu, în cadrul *Salonului de iarnă* al *Galeriei Bernheim-Jeune* (7 ianuarie — 4 februarie a. c.).

Roma

Academia internațională de litere, artă și cultură « Tommaso Campanella » din Roma a primit recent pe Ana Iliuț în calitate de membră « honoris causa ». (În ilustrație, xilogravura *Dimineața*).

Memphis

La interval de un an, Aurel Iacobescu a prezentat, la galeriile d-lui William Oates din Memphis — Tennesse, a doua expoziție personală (ianuarie- februarie a. c.). Au fost expuse 42 uleiuri reprezentînd peisaje, flori, interioare, naturi moarte.

Düsseldorf

Galeria *Ileana Popescu* din Düsseldorf a găzduit în luna ianuarie a.c. o expoziție colectivă de artă contemporană românească, cuprinzînd 45 lucrări de pictură și gravură. Au expus Marcel Chirnoagă, Ion Donca, Mircea Dumitrescu, Ladislau Feszt, Șerban Gabrea, Ion Gheorghiu, Vincențiu Grigorescu, Harry Guttman, Valentin Ionescu, Hildegard Kleper Paar, Ileana Micodin, Teodora Moisescu Stendl, Vasile Pintea, Ion Sălișteanu, Ion Stendl, Julius Șuteu și Simona Vasiliu-Chintilă. **(În ilustrație — gravura *Direcția nopții* de Ileana Micodin).**

Tel-Aviv

Răspunzînd invitației *Asociației pictorilor și sculptorilor* din Israel, caricaturistul Nell Cobar a prezentat la Tel-Aviv, în perioada octombrie-noiembrie 1969, o expoziție alcătuită din 54 lucrări — desene în tuș și colaje.

M. V.

CADRAN

PREMII

■

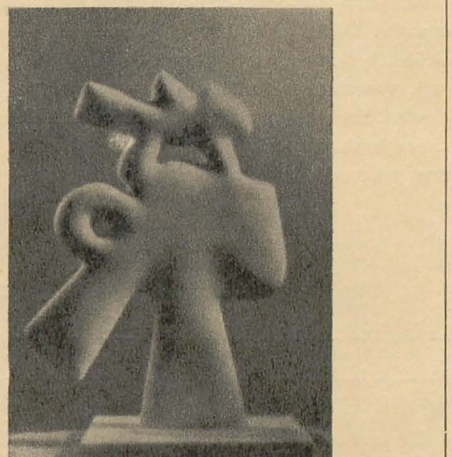
Marele premiu Internaţional al Artelor, atribuit în anii precedenţi unor artişti de talia lui Arp, Giacometti sau Etienne Martin, a fost decernat în 1969 sculptorului Etienne Hajdu (născut la Turda în 1907 şi stabilit la Paris în 1927).

Considerat drept un creator « care aduce o contribuţie dintre cele mai originale problemelor statuarei moderne », Etienne Hajdu s-a impus prin înalta sa ţinută artistică.

Fie că întrebuinţează ca mijloc de exprimare marmura, plumbul, aluminiul, arama ori ghipsul, aspiraţia către absolut şi puritate caracterizează întreaga sa operă.

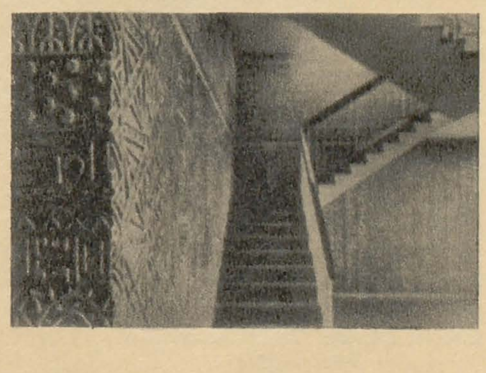
Talent multilateral, Etienne Hajdu activează şi în domeniul gravurii unde a introdus un « procedeu de imprimare pe hîrtie a unor forme metalice inventate », procedeu în care a ilustrat o serie de volume de poezie. În aceeaşi manieră a realizat, la manufactura din Sèvres, aproape o sută de piese de ceramică şi porţelanuri.

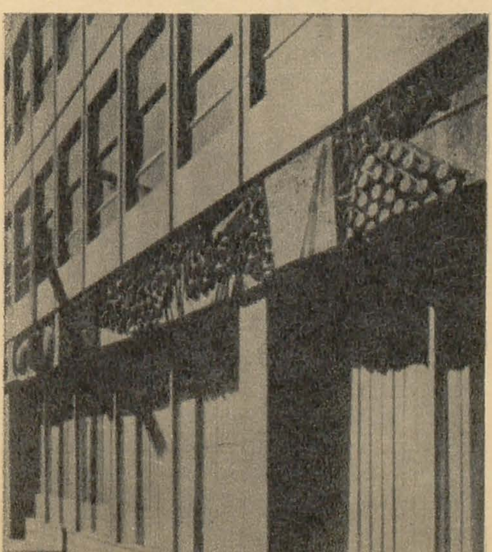
Figurînd în importante colecţii şi în marile muzee ale lumii, artistul expune frecvent în Europa şi în Statele Unite ale Americii, participînd totodată la cele mai însemnate manifestări artistice cu caracter internaţional. « Pornind de la Brâncuşi care era peste timpuri, Hajdu a pătruns în miezul timpului său » — afirmă Dora Vallier despre acest artist a cărui consacrare, o salutăm, la rîndul nostru, cu satisfacţie. (În ilustraţie — *Livia*, marmură, 1969).



■

Selecţia construcţiilor din beton premiate anual de *Concrete Society* demonstrează — după cum se menţionează în revista *Batir* — nivelul calitativ pe care arhitecţii şi constructorii britanici îl ating în această tehnică. Recent au fost decernate premiile pe anul 1968, numeroasele construcţii distinse vădind ingeniozitatea şi fantezia arhitecţilor şi constructorilor în utilizarea structurilor turnate şi a prefabricatelor. Între lucrările premiate figurează un bloc construit la Londra, după planurile arhitectului Howard V. Lobb, a cărui faţadă îmbrăcată cu panouri de mozaic şi cu o friză din beton sculptat constituie o ingenioasă utilizare a artei decorative în arhitectură (în ilustraţie); *Leuning House* din Croydon, după planurile arhitecţilor Tribech, Leifer şi Starkin (holul interior fiind decorat cu mari compoziţii din beton în relief — în ilustraţie); *Royal Festival Hall* din Londra, arh. Hubert Bennett; *Abbey House* din Farnborough, arh. Raymond Spratley, ş.a.





■

Revista *L'Architecture française* a consemnat premiile acordate de Uniunea Internaţională a Arhitecţilor, pe anul 1969. Astfel, *Premiul Sir Patrick Abercrombie* (urbanism) a fost decernat arhitectului britanic Hubert Bennett şi echipei sale, pentru proiectul « Thamesmead », noul oraş ce urmează să fie amenajat în împrejurimile Londrei. *Premiul August Peret* (arhitectură) i-a fost atribuit arhitectului ceh Karel Hubacek pentru Centrul de televiziune de la Jested (Cehoslovacia). *Premiul Jean Tshumi* (critică de arhitectură) a fost atribuit arhitectului Ivan Nikolaev pentru opera sa personală şi influenţa ei asupra tinerei generaţii, şi arhitectului mexican Pedro Ramirez Vazquez, pentru opera sa personală şi influenţa ei asupra arhitecturii mexicane şi universale.

MUZEE

■

Museum of Fine Arts din Boston aniversează anul acesta centenarul fondării sale. Expoziţiile consacrate evenimentului se vor succeda pînă în aprilie 1971. Prima manifestare, intitulată « *Cetatea ca operă de artă* », are o tematică complexă, ilustrînd diversele aspecte ale activităţii sociale şi culturale a muzeului. Următoarele expoziţii vor prilejui prezentarea remarcabilelor colecţii ale muzeului: artă chineză, japoneză, indiană, egipteană, greacă, romană, europeană şi americană.

EXPOZIŢII

■

Galeria *Asia House* din New York a găzduit pînă în decembrie trecut o expoziţie de sculptură veche cambodgiană. Odată cu un ansamblu reprezentativ de 60 de piese executate în piatră, a fost expus un grup de lucrări în bronz, acestea suscitînd un interes deosebit în rîndul specialiştilor. Valoarea bronzurilor cambodgiene se datorează şi faptului că de-a lungul secolelor s-au păstrat foarte puţine, piesele fiind frecvent topite pentru a se extrage din ele cantitatea de aur şi argint pe care-l conţineau.

■

Matisse, de la a cărui naştere s-au împlinit la 31 decembrie 1969 o sută de ani, va fi sărbătorit în Franţa în tot cursul anului 1970. Una din cele mai importante manifestări consacrate centenarului o va constitui ampla retrospectivă de la *Grand Palais*. Expoziţia va fi deschisă între 25 aprilie şi 20 septembrie. Vor fi expuse peste două sute de lucrări de pictură în ulei, douăzeci de sculpturi, numeroase guaşe, colaje etc. reunite cu concursul muzeelor franceze şi al unor importante muzee din străinătate, printre care cele din Moscova, New York, Baltimore, San Francisco. Vor figura, de asemenea, lucrări valoroase păstrate în colecţia familiei marelui pictor.

ANIVERSĂRI

■

Cu prilejul împlinirii a cinci sute de ani de la naşterea lui Erasmus din Rotterdam (1469—1536), au fost organizate în Olanda manifestări consacrate aniversării marelui umanist. În rîndul acestora, de o largă audienţă s-a bucurat expoziţia găzduită (octombrie-noiembrie 1969) la *Muzeul Boymans van Beuningen* din Rotterdam. Picturi, desene şi gravuri — portrete ale lui

Erasmus și ale altor personalități din vremea lui, diverse compoziții, manuscrise, hărți, ediții princeps, medalii etc., au alcătuit un elocvent ansamblu imagistic care, sub ambele aspecte, artistic și documentar, a reliefat actualitatea mesajului gîndirii umaniste a lui Erasmus.

CONFERINȚE, SIMPOZIOANE

■

Cu prilejul tricentenarului Rembrandt a avut loc la Amsterdam, printre alte manifestări consacrate vieții și operei marelui pictor, un *simpozion extraordinar* pe tema aspectelor tehnice ale picturii rembrandtiene. La această întîlnire internațională au participat șaptezeci de specialiști din Europa și America. Consemnînd simpozionul, comentatorul revistei *Connaissance des arts* scoate în evidență două dintre comunicările susținute cu acest prilej: a doamnei J. Plesters, de la *National Gallery*, din Londra, cu privire la straturile de « preparare » a suportului și la diferitele straturi de pictură, și comunicarea doamnei Madeleine Hours, de la *Muzeul Louvre*, cuprinzînd un studiu sistematic al metodelor științifice de cercetare a tehnicii picturale rembrandtiene.

FILMUL DE ARTĂ

■

Cu prilejul comemorării a patru sute de ani de la moartea lui Bruegel, istoricul de artă Paul Haesaerts (beneficiind de asistența materială a *Societății naționale pentru credit și industrie* din Belgia) a terminat realizarea unui film în culori (35 mm.) consacrat operei și vieții marelui pictor. Filmările au fost operate pretutindeni unde muzeele posedă lucrări importante — începînd cu colecțiile belgiene și continuînd cu cele din Viena, Madrid, Londra, Paris, etc. Ceea ce a urmărit însă Paul Haesaerts a fost realizarea cinematografică a specificului istoric-social al unei întregi epoci oglindite în opera bruegeliană. O interpretare originală care, prin analiza complexă efectuată, depășește, de la început, pitorescul superficial și dezvăluie o atitudine polemică. (în ilustrație — gravura *Vara*). (După *Connaissance des arts*).

COLECȚII

■

Publicistul francez Pierre Granville a donat orașului Dijon o importantă colecție de artă, alcătuită din peste șase sute de lucrări — uleiuri, desene (îndeosebi de romantici și impresioniști francezi), piese de artă africană, etc. Colecția va fi prezentată în cîteva săli care i-au fost rezervate la *Palais des ducs de Bourgogne*.

CENTRE CULTURALE

■

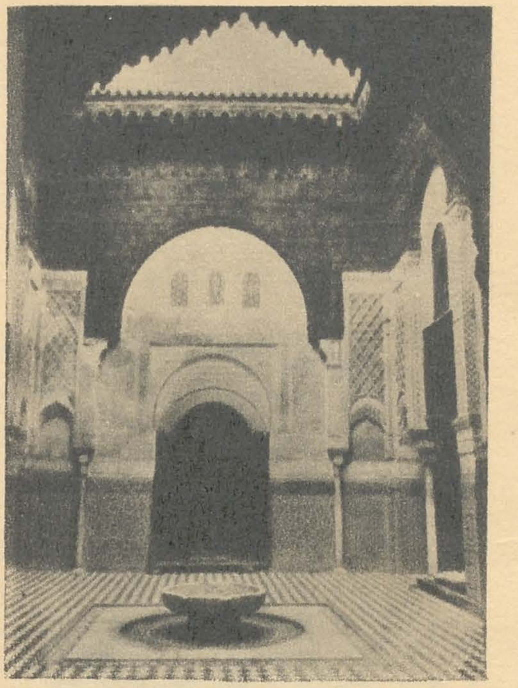
De curînd a fost inaugurat la Londra *Institutul de cercetări artistice și tehnice* (I.A.T.), un fel de laborator care și-a propus să asigure tinerei generații de artiști posibilitatea de a-și desfășura activitatea utilizînd resursele oferite de tehnica modernă. Institutul a fost instalat în fosta clădire a unei uzine care i-a fost pusă la dispoziție.

Au fost date în funcțiune, în bune condiții, o sală de expoziții, una de proiecții, un teatru și o serie de ateliere individuale sau pentru echipe. Se prevede organizarea unei imprimerii (litografie, serigrafie etc), a unui atelier de electronică și cibernetică, a unui atelier pentru prelucrarea metalului și a maselor plastice, precum și organizarea unor studiouri de înregistrări, de film și televiziune.

MONUMENTE, RESTAURĂRI

■

Interesul pentru conservarea și punerea în valoare a monumentelor de arhitectură din Maroc este ilustrat de restaurarea recentă a clădirilor vechilor colegii « medersa ». Construcții specifice culturii și civilizației musulmane, clădirile acestor colegii constituie valo-



roase monumente de arhitectură și artă răspîndite în diferite centre ale țării: Sale, Meknes, Fez, Marrakech, etc. Cel mai vechi colegiu, datînd din 1280, *Medersa es Seffarin* se află la Fez (orașul posedă, de altfel, cele mai numeroase așezăminte de acest gen), iar cel mai important, *Medersa Ben Youssef*, se află la Marrakech. Odată cu terminarea lucrărilor de restaurare, monumentele au fost incluse în itinerariile turistice. (în ilustrație — curte interioară la *Medersa El Attarin*).

■

Prevăzută în planul de restaurare a monumentelor franceze, operația de « curățire » a catedralei din Reims este în curs de desfășurare. Portalurile și o bună parte a fațadei au și fost terminate, sculptura și elementele de arhitectură căpătînd înfățișarea lor originară. Specialiștii sînt de părere că pe lîngă restituirea autenticității acestor monumente și asigurarea bunei lor conservări, restaurările actuale, în speță operațiile de curățire a clădirilor, oferă adeseori și posibilitatea de a se stabili și confrunta maniera de lucru și stilul diferitelor ateliere care au lucrat la ridicarea monumentelor. (După *Connaissance des arts*).

■

Catedrala Saint-Vincent din Saint-Malo, unul din valoroasele monumente de arhitectură ale Franței, a suferit grave avarii în timpul celui de-al doilea război mondial (turnul catedralei, al cărui prim etaj data din secolul al XV-lea, a fost distrus).

Preconizînd restaurarea monumentului, Pierre Prunet, arhitectul șef al monumentelor istorice, a pus la punct, pe baza unei documentări științifice, un proiect privind ansamblul catedralei. Executarea proiectului va restitui catedralei înfățișarea ei din secolul al XV-lea.

RENÉ HUYGHE

Semnificația istorică a artei

Nu este suficient să dai artei moderne și direcțiilor ei de dezvoltare o explicație coerentă care nu ar face decît să urmeze propria ei logică, pornind de la propriile ei postulate. În primul rînd, trebuie să te întrebi de ce și cum dezvoltarea civilizației noastre le-a generat și cărei presiuni secrete, autentice, încearcă ele să-i răspundă.

Eminentul teoretician și istoric de artă René Huyghe a avut amabilitatea de a ne încredința spre publicare cîteva fragmente din volumul său "Arta și lumea modernă" aflat sub tipar.

Fragmentele acestea — "Semnificația istorică a artei"—"Artistul și mediul social" și "Programul artei" pe care le publicăm în numerele 1,2,3/970, sintetizează problematica și sensul întregii lucrări. Mai mult decît o analiză pertinentă a unor fenomene complexe și în întregime noi, cartea lui René Huyghe este un act de conștiință, o meditație—în acelaș timp interogație și tentativă de răspuns—asupra condiției artei ca expresie a condiției umane în acest secol dominat de mașină", de zeul tehnicii; este o pledoarie pentru sensul umanist al artei.

ARTA, FUNCȚIE A ISTORIEI

Aruncat în lume, omul a fost silit, pentru a se adapta, pentru a evolua, să facă eforturi spre a dobîndi o conștiință colectivă a realității pe care o înfrunta și în care trebuia să își facă un loc al lui. Și-a format, așadar, o imagine, o idee despre ea. Mai exact, prin imagini și prin idei, el a încercat să așeze între lumea de nepătruns și sine o reprezentare eficace și totodată inteligibilă. Pentru a fi eficace, reprezentarea trebuia adaptată la realitate într-o măsură destul de mare ca să îngăduie acționarea asupra acesteia din urmă și obținerea rezultatelor scontate. Pentru a fi inteligibilă, ea trebuia să fie îndeajuns de logică și de coerentă ca resursele mentale ale omului să-i găsească lesne o aplicație. Reprezentarea prin imagini stă la temelia artei, reprezentarea prin idei — la temelia filosofiei, religia sprijinindu-se întotdeauna pe unele și pe celelalte în același timp. Se înțelege de la sine că, pentru o societate și o epocă dată, cele două reprezentări sînt consecințele aceleiași probleme, ridicată de circumstanțe identice; ele duc, așadar, la o analogie care ne îngăduie să urmărim paralel, și în fundamentala lor comuniune, dezvoltarea artei și cea a gîndirii în funcție de datele particulare conferite de mediul fizic (climă, resurse naturale etc.), de determinările etnice, economice, sociale etc. Acest raport trebuie să rămînă echilibrat și constant pentru ca omenirea să-și poată asigura o dezvoltare normală. În realitate, ea nu realizează acest lucru decît prin modificări periodice, cu atît mai violente cu cît structurile anterioare, închise la evoluția circumstanțelor, au dăinuit doar prin forța obișnuinței. În cazul acesta, ele au lăsat să se stabilească o distanță tot mai mare între anacronismul lor și noile condiții. Asemenea modificări, care uneori sînt brutale și atunci trec drept revoluții, încearcă să restabilească un echilibru între societatea umană și realitate; dar de multe ori ele provoacă sau atrag un nou dezechilibru. De fapt, omul este condus sau vrea să fie condus de propria lui inteligență, iar aceasta, pentru a dobîndi limpezimea gîndirii, tinde să simplifice complexitatea și nuanțele ei, reducîndu-le la evidențe mai ușor de receptat. În consecință, atunci cînd conștiința dezacordului dintre sistemul reprezentativ ori explicativ al unei civilizații (sau al unei faze a civilizației) și totalitatea realităților pe care el pretinde că le explică se face prea mult simțită, cei ce percep dezacordul încep să nege și să respingă ideile curente; ei au recurs în acea clipă la formula categoric opusă, concepută după propria lor imaginație. Acest joc al compensațiilor violente tinde să respingă cu nesocotință întregul patrimoniu, să rupă deopotrivă cu tot ce a rămas valabil în el și cu tot ce s-a perimat, atunci cînd nu se preocupă exclusiv de o latură foarte vizibilă, dar superficială. Soluția menită să remedieze carența ce se face simțită se întemeiază deci pe această incongruență.

De fapt, pentru a vedea unde anume se ascunde răul și pentru a-l remedia, ar fi deseori necesară o distanțare în timp mai mare decît cea la care pot ajunge contemporanii. Neavînd-o, ei întreprind adesea demersuri pripite care duc curînd fie la un impas, fie la soluții contradictorii. Evaziunea în afara trecutului și a prezentului este atunci căutată în alte direcții în măsura în care cele anterioare duc la un eșec. De aici poate decurge o aparentă incoerență, o descurajare, dacă nu

Munci agricole — pictură murală, mormîntul lui Nakht, dinastia a XVIII-a, Teba

chiar disperarea pricinuită de confuzie. Evident, riscul va fi cu atît mai mare, cu cît reforma va ținti rădăcini foarte adînci, deci mai ascunse. Se pare că epoca noastră a trăit cu o acuitate deosebită această dramă. Iată un semn că transformarea necesară adaptării la noile circumstanțe nu se putea mulțumi cu rectificări parțiale și datorită amplorii sale, cerea pătrunderea pînă la temeliile socotite altădată intangibile.

Nu vom putea înțelege nici amploarea schimbării radicale aduse de arta modernă, nici desfășurarea ei tumultuoasă, dacă nu o vom considera drept expresia uneia dintre scizurile majore care au marcat etapele mari ale evoluției umane. Arta înregistrează și traduce aceste rupturi, cu atît mai mult cu cît ea își trage seva din ansamblul omogen de imagini unde fiecare civilizație încearcă să se reflecte, spre a dobîndi o mai clară conștiință de sine. Dacă civilizația se transformă, « regimul » imaginilor va trebui să se reînnoiască și el mai mult sau mai puțin total, pe măsura schimbărilor în curs. Atunci va fi repus în discuție nu numai repertoriul iconografic — lucru de la sine înțeles — ci și modul în care este el exprimat, adică modul de a concepe « reprezentarea ». Lucrarea precedentă celei de față, Arta și omul, a realizat demonstrația sistematică a acestei neîntrerupte reînnoiri, perpetuate de la origini pînă în zilele noastre, fără ca evidența ei să se fi atenuat vreodată.

IA SFÎRȘIT O CIVILIZAȚIE

Pe măsură ce epoca noastră se conturează mai clar, îi putem aprecia mai bine noutatea. Nu este vorba doar despre o fază nouă înlăuntrul unui ciclu, cum a fost Renașterea care a înlocuit Evul mediu fără a întrerupe continuitatea evoluției Occidentului. În primul rînd, revoluția modernă nu afectează doar acea parte a lumii care aparținea culturii noastre tradiționale: ea atrage într-un proces de reînnoire analog întregul glob, și poate că țările cele mai îndepărtate de Occident, cele din Asia sau din Africa de pildă, tîrîte în acest cataclism general, i-au resimțit cel mai puternic urmările, fiindcă fuseseră cu totul străine de simptomele lui. În mod implacabil, arta modernă își răspîndește concepțiile și formele noi în lumea întreagă, cu o universalitate ce tinde să absoarbă caracterele locale și care este o însușire specifică a noii civilizații: în primul rînd științifică și mecanică, provocînd prin propria ei desfășurare o transformare comună și generalizată.

Aici nu pot decît să rezum sensul acestei mutații radicale despre care am vorbit pe larg cu alte prilejuri: pînă în secolul al XVIII-lea — dacă ne oprim la data cînd se ivesc primele semne, pînă în secolul al XIX-lea — dacă ne referim la transformările vădite, popoarele care reprezentau civilizația, fie în Occident fie în Orient, se întemeiau pe o organizare agrară. Se mărgineau la exploatarea resurselor naturale ale pămîntului pentru a-și asigura baza economiei naționale. Felul în care arta, literatura și filosofia lor înfățișau lumea și viața este dependent de această origine, precum și de modurile de existență dictate de ea. Natura, sub aparențele ei cotidiene, juca rolul esențial, iar omul se exprima prin relația lui cu ea, observîndu-i aparențele și traducîndu-și sentimentele pe care contactul intim cu ea i le generase. Din această relație decurgeau caracterele obligatorii pentru ceea ce se credea că este adevărul: elementele principale au fost stabilitatea, permanența, prelungite în iluzia desăvîrșită a unei eternități imuabile. Ca să nu o tulbure, evoluția s-a manifestat prin căutarea lentă și progresivă a perfecțiunii, a calității mereu îmbunătățite și din ce în ce mai rafinate. Cunoașterea, bazată pe experiență, își găsește așadar cea mai desăvîrșită expresie în înțelepciunea bătrînilor; regulile și legile comportării devin scopul cel mai important.

Dar căutarea unor legi metodice și logice menite să asigure cunoașterea cumulativă a Naturii a dus la Știință. Semnele prevestitoare ale acesteia se înmulțesc începînd din secolul al XIII-lea, apoi, din secolul al XV-lea, ea se conturează din ce în ce mai cert și mai metodic; în sfîrșit, primele dovezi ale eficacității ei în consolidarea și sporirea forțelor omului apar în clipa cînd se intuiește faptul că mașina, proiectată de mult, nu poate ajunge la rezultatele așteptate decît folosind o energie motrice. Principiul mașinii își avea originea în Antichitate: îl precizaseră cercetătorii din Evul mediu tîrziu, a căror strădanie a fost încununată de Leonardo da Vinci; apoi constituise una din obsesiile gravurii din secolul al XVI-lea. Totuși, dezvoltarea lui impetuoasă, și de atunci încoace nelimitată, începe abia o dată cu descoperirea faptului că mașinile pot fi puse în mișcare prin folosirea energiilor pînă atunci latente în Natură, dar care puteau fi utilizate după transformarea radicală a acesteia. Din acel moment, sursele de energie s-au înmulțit, au țîșnit ca gheizerii dintr-un sol pînă atunci liniștit: aburul, electricitatea, atomul, lărgind de fiecare dată cercul posibilităților, au fost treptele gigantice care au dus la epoca noastră.

MUTAȚIILE NECESARE

« Reprezentarea » oferită de imaginile artei și de ideile cugetării a repercutat acest șoc: idealului unei stabilități ordonate și ameliorate cu răbdare i s-a substituit cel al intensității cu efecte amplificate, declanșînd răsturnări în lanț. Natura cunoscută, obișnuită, stagnantă și-a pierdut prestigiul. O nouă realitate, neprevăzută, secretă, explozivă, revelată de transformări temerare, i-a luat locul. Pentru a porni în căutarea ei, pentru a ajunge la ea, omul acceptă, la rîndu-i, să depășească sfera mijloacelor lui naturale. Ajutat de releul instrumentelor științifice — telescop ori microscop (devenit electronic la un moment dat și ne mai limitîndu-se la imaginea directă, amplificată) — de releul calculelor matematice care, în abstracțiunea lor implacabilă, nu se mai lasă frînate de limitele gîndirii, el a pătruns acolo unde se părea că nu va avea niciodată acces. Încurajat de rezultatele căutării sale, a pășit cu hotărîre în domeniul iraționalului și al absurdului. Din acea clipă, nici un scrupul legat de uzanțe sau de tradiție, de « normalitate » sau de bun simț, nu mai putea rămîne valabil. Inițiativa, îndrăzneala, distrugerea limitelor verificate au devenit valori-forță. Amplificarea intensității a înlocuit rafinarea calității. Felul de a gîndi, felul de a simți, felul de a trăi au fost și ele împinse într-o aventură, închisă la unul din capete (cel legat de trecut), deschisă întru totul în cealaltă direcție (orientată spre viitor). Prospectiva* a devenit o disciplină mai apreciată decît experiența dobîndită; tinerețea a contracarat calitățile necesare, substituindu-se maturității și îndeosebi senectuții brusc perimate.

Noțiunii de deplasare continuă spre viitor, și în funcție de viitor, i s-a adăugat cea a vitezei, care a devenit primordială. Dacă epoca noastră are mistica viitorului, ea o are de asemenea pe cea a rapidității. Durata vieții omului rămînînd aproape neschimbată, în pofida ameliorării aduse de medicină duratei medii, ea nu poate crește — vis străvechi al omenirii — decît prin condensare. Mașina se poate pune în slujba acestei aspirații. Prin viteză, ea micșorează spațiul străbătut într-un timp din ce în ce mai redus; de asemenea, micșorează timpul accelerînd randamentul acțiunii. În consecință, viteza devine o valoare în sine; ea obsedează epoca modernă, care o transpune în toate domeniile, inclusiv cel al evoluției. Tot ce scurtează așteptarea viitorului este binevenit: tocmai în această situație se află noul care își face un punct de glorie din a elimina staticul, contribuind astfel la pregătirea viitorului.

Noul, legat de viteza de evoluție, capătă o valoare necunoscută pînă atunci în estetică. El joacă un rol în registrul aprecierii; se erijează în factor de gust. Tot ce este nou atrage o opinie favorabilă, prin simplul fapt al ivirii sale; noul se transformă în necesitate, în obsesie. Întreaga economie modernă îl solicită: într-adevăr, producția cere ca el să fie consumat în cantități tot mai mari. Prin favorizarea noului se înlesnește acea accelerare indispensabilă. Este de ajuns ca un lucru să pară perimat, pentru a fi eliminat cu promptitudinea solicitată de o uzură reală. Setea de inedit, adică de schimbare, creează necesități suplimentare care, fiind susținute de mode, ajung la o mare răspîndire; sporind consumul și achizițiile. Ea se dovedește indispensabilă pentru economie. Criteriul psihologic intră astfel în uz. Habitusul se transferă în estetic și devine un factor de apreciere care, pare-se, nu jucase pînă atunci decît un rol infim, dacă nu chiar nul. Sub presiunea lui, gustul și judecata de valoare sînt perturbate. Artiști, critici și amatori se întrec în a fi mai « avansați », într-o concurență a depășirii.

Ca să asculte în continuare de o lege fără fisură, artei nu-i mai rămînea decît să transpună în domeniul ei propriu valorile noi rupînd punțile care o legau de tradiție și eliminînd urmele acesteia din straturi tot mai afunde, ea s-a găsit în situația de a repune în discuție ceea ce era socotit drept fundament intangibil. Scopul ei nu mai era desăvîrșirea a ceea ce se dobîndise, adică ameliorarea aparențelor Naturii și a descoperirilor făcute de înaintași în goană după calitate, căreia teoria frumosului ideal îi pusese la dispoziție formula cea mai evidentă. Forța novatoare și revoluționară, îndrăzneala creatoare, intensificarea mijloacelor și a efectelor, fie prin concentrare de șoc, fie prin abstragere, părăsirea Naturii și a aspectelor ei normale în favoarea inițiativei conceptuale, acestea aveau să devină, cu o violență tot mai necumpătată, liniile de forță ale itinerariului ce urma a fi parcurs.

SIMBOLUL TIMPURILOR NOI: MAȘINA

Astfel s-au constituit noile modalități de gîndire și de simțire menite a prezida acțiunea și creația. E firesc să recunoaștem imaginea, amprenta lor în tot ce s-a înfăptuit. Deocamdată, nu este vorba decît de tendințe generale în care începea să se contureze un « model » uman adaptat

* Disciplină despre evoluția viitoare a umanității.

noilor aspecte ale existenței. Practic, se cereau descoperite modalitățile aplicării lui: se știa dincotro bate vîntul, dar fiecare, asemeni unui navigator, trebuia să găsească modul cel mai bun de a orienta pînzele pentru a-l capta și pentru a folosi curenții întîlniți în cale. Cîmpul rămînea, așadar, deschis inițiativei: intuiția și reflecția au intrat în acțiune potrivit temperamentului propriu artistului și influențelor exercitate asupra acestuia de individualitățile sau de grupurile întîlnite în drumul său. Cu alte cuvinte, dacă lumea modernă a impus tuturor un anumit tip de acțiune, ea nu s-a înfățișat, de fapt, tuturor sub aspecte la fel de percutante, ci în funcție de diversele opțiuni și atitudini, determinate în primul rînd de temperament. Un impuls global, resimțit puternic de toți contemporanii, poate da naștere unui număr foarte mare, dacă nu chiar nelimitat, de răspunsuri, de reacții. Modul în care acestea s-au combinat și interferat l-a multiplicat de asemenea. Un principiu motor relativ lizibil și simplu a dus la consecințe neprevăzute care au provocat agitația, antagonismele, complexitatea artei moderne.

Noua civilizație ce se constituia s-a manifestat la început prin impulsuri care, acceptate sau respinse, exaltate sau contracarate, au declanșat mișcări potrivnice, asemeni vîrtejurilor de sens contrar mersului apei.

Omului din secolul XX nu îi era ușor să adopte o atitudine netă față de o atît de complexă stare de lucruri. El pornește în căutarea unui simbol capabil să desprindă, din această dezordine năvalnică, o imagine precisă și clară. Aceasta a fost mașina. Energia smulsă tainițelor Naturii nu a putut fi descoperită și exploatată decît printr-o creștere a mijloacelor obișnuite acordate oamenilor. Uneltele și instrumentele folosite pînă atunci deveniseră insuficiente. Era necesară mașina. Utilizarea ei din ce în ce mai răspîndită și mai necesară a dus în primul rînd la nenumărate consecințe de ordin material dar și prin ricoșeu, de ordin psihologic. Într-adevăr, ea contracarează Natura, cu care oamenii se obișnuiseră; îi schimbă înfățișarea și în același timp, modurile de existență; de asemenea, zdruncină raporturile dintre oameni și Natură, după ce aceștia fuseseră în profunzime modelați de ele. Face mai mult: desparte omul de Natură.

Mașina este legată de dezvoltarea industriei, care duce la apariția unei noi categorii sociale: desigur, muncitorii existau, dar apariția proletariatului industrial va modifica radical situația. El va constitui populația majoritară a orașelor, extinse dintr-o dată pe măsura lui și scoase, datorită imensității lor tentaculare, din cadrul rural pe care niciodată pînă atunci nu îl părăsiseră cu desăvîrșire. Aceste mase urbane pierd contactul cu natura. Private astfel de o contrapondere compensatorie, ele se află într-o și mai mare măsură sub influența mașinii căreia sînt silite să i se consacre. Mașina, însă, fiind materializarea unui concept pur de funcționare și păstrîndu-și, datorită acestui fapt, caracterul abstract și matematic care a stat la baza inventării ei, nu cere celor ce o mînuiesc decît facultăți analoge: ea impune eliminarea celorlalte, îndeosebi a factorilor individuali care, prin neprevăzutul și nelimitata lor diversitate, nu ar putea decît să tulbure activitatea și mișcarea ei simplă, precisă și ordonată. Așadar, ea neutralizează omul și atrofiază, atît la cei care o inventează și îi dirijează aplicarea, cît și la cei care o slujesc, latura sensibilă și liberă a ființei lor. Acțiunea ei nocivă cunoaște aceeași extindere ca și difuziunea produselor ei, care sfîrșesc prin a satisface toate necesitățile existenței moderne și prin a se impune ca atare.

Puterea mașinii, prin care ea participă la intensitatea specifică vieții moderne, se manifestă cu precădere printr-un aspect particular: viteza. Aceasta, reducînd timpul de producție, mărește implicit cantitatea, devenind indispensabilă economiei și extensiunii continue a consumului. Secretul « randamentului » ei stă în identitatea elementelor pe care le fabrică, ușor asamblabile și interschimbabile, ce pot fi realizate prin combinarea unui număr restrîns de operații. Acțiunea ei este, deci, constrîngătoare și tinde către uniformizarea necesităților și a gusturilor: ne deprinde să ne depărtăm de elementele diferențiale și să acceptăm cu pasivitate limitarea posibilului, deci a inițiativei și, la urma urmelor, a libertății care reprezintă totuși una din facultățile esențiale și exclusive ale omului.

Nu putem să nu observăm că există în această stare de lucruri germenele unei contradicții între progresul material, evident intensificat, și progresul moral, mult stînjenit. Omul este împins, angajat iremediabil într-o direcție contrară dezvoltării însușirilor lui esențiale, poate chiar exercitării misiunii ce pare a-i fi hărăzită: nu este el rezultatul final al succesiunii ascendente de ființe care sînt depozitarele vieții și pe care aceasta din urmă le împinge parcă rînd pe rînd spre o exercitare mai largă a libertății? Nu este imposibil ca la originea dezechilibrului ivit în epoca actuală între desăvîrșirea noastră fizică și desăvîrșirea noastră psihică să fi stat sentimentul de frustrație, de neliniște, de spaimă, care apasă în mod ciudat asupra timpului nostru.

În orice caz, artistul, într-o mai mare măsură decît oricine altcineva, se găsește în fața unei dileme: mașina, care este chiar simbolul epocii noastre, și tendința de a uniformiza oamenii, declanșată de ea, de a-i împinge, adică, spre concepții și discipline colective, trebuiesc ele exprimate prin artă ca fiind imperativele cele mai caracteristice ale evoluției actuale? De fapt, funcția cea mai evidentă a artei nu a fost în toate timpurile aceea de a traduce epoca, de a oferi societății contemporane, dornice de a-și cunoaște chipul, o oglindă care, reflectîndu-i-l, să o facă să capete conștiința lui? Dar oare nu putem considera invers, că predominanța mașinii, care constituie elementul motor și novator al timpurilor moderne, și-a vădit primejdiile după un anumit răstimp? Societatea modernă trebuie, deci, să găsească în primul rînd corectivele pe care să i le aducă în scopul de a apăra misiunea permanentă a omului, dincolo de imperativele riscante ale dezvoltării sale. Dacă obscura conștiință a primejdiilor implicate de mașină și de nivelarea colectivă provocată de ea constituie sursa a ceea ce s-ar putea numi nevroza civilizației noastre, stăpînită de forțe al căror control îi scapă și care o degradează, atunci arta, interpretă a sufletului profund și încă neexprimat al societății, nu este oare datoare, pentru a-și îndeplini rolul istoric, să protesteze cea dintîi? Nu este datoare să atragă atenția asupra erorii de manevră care ar putea duce la o prea mare docilitate față de presiunea oarbă a evenimentului?

ARTA ȘI ATITUDINEA EI

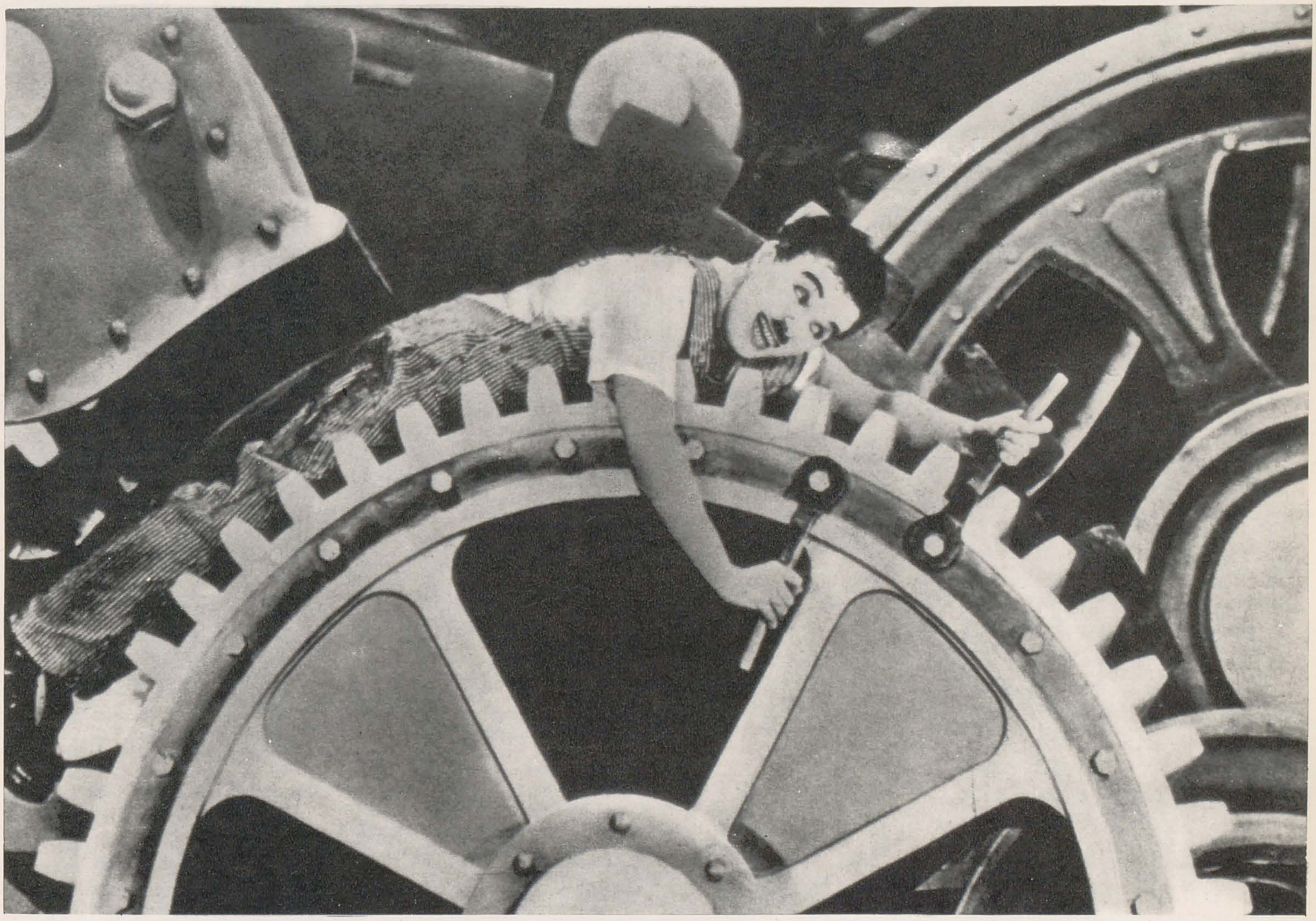
În consecință, se pune întrebarea: dincolo de fațada stridentă a doctrinelor estetice cu ajutorul cărora atît criticii cît și artiștii cred că vor înțelege tendințele actuale, dincolo de aceste jocuri intelectuale mai mult sau mai puțin artificiale, esențială nu rămîne oare acea presiune copleșitoare a inconștientului nostru? La urma urmei, nu ea apasă cel mai greu asupra adevăratelor destine ale artei moderne, a celor mai puțin vizibile, a celor mai secrete, care îi determină sensul ascuns, dar autentic? Și nu cumva adevărata cheie a destinului ei viitor se află mai degrabă aici, decît în discuțiile inutile despre drepturile figurativismului și obligațiile abstractismului?

Privită din acest unghi, dezvoltarea artei moderne prezintă, de fapt, două orientări distincte: mulți artiști și multe școli au crezut că modernismul înseamnă implicit obligația de a adera la mașină, privită fie sub aspectul propriilor ei forțe, fie sub cel al consecințelor funcționării ei. Futurismul s-a manifestat ca o transpoziție a vitezei și intensității, ambele devenind într-o asemenea măsură apanajul lui, încît l-au dus la acea aeropictură pentru care avionul, proiectat în spațiu de motoarele sale, ajunge o temă majoră de inspirație. Plastica întemeiată de Léger transpunea pe alt plan o obsesie de aceeași origine. Și, în sfîrșit, uniformizarea prin elemente interschimbabile, răspunzînd unor norme raționale simple, nu și-a găsit corespondentul în inițiativele grupului olandez De Stijl, atît în domeniul arhitectural ori decorativ, cît și în cel pictural? Nu visa Mondrian să depășească particularul individualist și să ajungă la o neutralitate abstractă a combinărilor de suprafețe colorate? La fel și în domeniul construcției, unde arhitectul, atunci cînd presiunea necesităților economice a devenit ineluctabilă, a aderat cu ușurință la o estetică a « prefabricatului », care se potrivește de minune cu un raționalism integral.

Pe de altă parte, se pare că multiple eforturi, la fel de moderne și ele, aparținînd aceleiași avangarde ca și precedentele, relevă, deși nu e în intenția noastră să le opunem celor dintîi, o atitudine absolut antagonistă. S-ar putea spune chiar că atît indiferența aproape generală pe care o afectează cei mai novatori dintre artiști față de faptul că sînt sau nu înțeleși și urmați, cît și ermetismul provocator al unor tendințe se justifică, în adîncurile subconștientului, prin dorința de a ieși din nivelarea generală. Aceasta stingherește de fapt în cea mai mare măsură efortul epocii noastre de a se elibera de convențiile oarbe ale trecutului, deoarece o lasă, cu o invariabilă docilitate, la cheremul unor lozinci, snobisme sau convenții nu mai puțin limitate și inerte, sub strălucitorul lor lustru de îndrăzneală. Dorința de a intriga, de a scandaliza, ridicată de un Dali, de pildă, la rangul unei arte, nu e oare mănușa aruncată în obrazul monstrului orb al conformismului și al « prefabricatului » mental?

Ultima dintre manifestările provocatoare, Pop-arta, departe de a fi o fantezie gratuit agresivă, nu este oare consecința disperării epocii noastre în fața absurdității destinului ei care, pe măsură ce înaintează pe drumul civilizației moderne, se îndepărtează tocmai de funcția hărăzită omului? Ce altceva face Pop-arta decît să pună sub ochii contemporanilor înspăimîntătoarea oglindă unde, înlăturate fiind artificiile, ei nu vor mai găsi decît mizeria și falsitatea elementelor din care viața lor cotidiană trebuie să se hrănească? Așa cum o ladă de gunoi și deșeurile din ea aduc o mărturie de netăgăduit despre mizeria unei existențe care, altminteri, înșală printr-un lux aparent.

Mașina a stîrnit și alte proteste aproape fățișe și ușor de înțeles: Cesar denumește « sculptură » un automobil pus pe butuci și astfel



Charlie Chaplin în filmul ,,Timpurile moderne"

eliberat de funcția lui, precum și de orice utilitate. Un alt artist va imagina un mecanism complicat, funcționînd perfect, dar cu totul nefolositor. Merită să ne oprim asupra unei informații, parvenită din America la sfîrșitul anului 1965, întrucît ni se pare deosebit de semnificativă. Să o cităm: « La New York se vinde, în schimbul unui dolar, o mașină autodevoratoare. Dacă apăsați pe un anume buton roșu, se pune în mișcare un mecanism zgomotos și, lent, implacabil, piesele ce alcătuiesc mașina se blochează, apoi se sfarmă și cad. Într-un sfert de oră, nu mai rămîne decît o lugubră grămadă de tije, resorturi, rotițe și angrenaje dezasamblate.» Pentru a vă determina să cumpărați mașina, publicitatea anunță cu litere de-o șchioapă că, « după ce a fost pus în mișcare o singură dată, ansamblul devine irecuperabil ». Poate că în acest caz ne aflăm în afara artei, dar Mobilurile lui Calder, provenite din Circul ce le prefigurase, nu sînt, pînă la un anumit punct, transpoziții ale unor mașini aeriene consacrate gracilității și gratuitului provocator?

Iar dacă arhitectura a fost obligată, prin însăși destinația ei, să se supună cea dintîi dictaturii mecanicii, ea și-a prezervat totuși un curent, numit uneori baroc, dar care este de fapt un protest estetic împotriva funcționalismului. Fără a ne mai referi la Gaudi și la un anumit aspect al Modern Style-ului, vom aminti doar de una dintre cele mai mari figuri ale școlii moderne, de americanul Wright. Legat cu ferocitate de natură și militînd adesea pentru singurătate, el a visat o artă pe care o numea « organică », întrucît rupsese cu geometria rațională, și a imaginat locuințe unde neprevăzutul se transformă într-un hazard al formei, ele rămînînd la fel de locuibile. Iar Le Corbusier însuși nu a conceput oare biserica din Ronchamp ca pe o dezmințire a Cartei Atenei, patronată totuși de el, de vreme ce în această împrejurare a folosit în scopuri pur estetice noile curbe dictate celei mai recente arhitecturi doar de logica formelor matematice și a materialului? Nu e lipsit de semnificație faptul de a-l vedea pe Mathieu, unul din campionii așa-numitului expresionism abstract, pentru care esența artei stă în amprenta individualizată a gestului creator, expunînd în 1936, la Artele decorative, un pat aparținînd acelui stil baroc și net antifuncțional ce dezvăluie parcă refuzul de a ceda uniformizării sociale impuse de mașină și aridității ei disciplinate.

★

De ce această explicație a temeiurilor reale, deși poate inconștiente, ale artei moderne n-ar putea fi la fel de valabilă ca și jocul deducțiilor pur intelectuale prin care, de patruzeci de ani încoace, se încearcă urmărirea înlănțuirii unui raționament plastic ce se desfășoară, din consecință în consecință, potrivit unei logici quasi-abstracte? Oare nu știm prea bine că psihologul, dacă nu vrea să cadă într-o eroare grosolană, trebuie să acorde explicațiilor artificial logice ale subiectului respectiv, privitoare la propriul lui comportament, o importanță mai mică decît studierii impulsurilor obscure pe care are datoria să le descifreze cu răbdare din simbolica obsesiilor, a pretextelor și a modului de comportare? Putem oare presupune că psihologia trebuie să renunțe la prerogativele ei și la acele metode a căror eficiență nu mai poate fi contestată în privința cazurilor individuale, atunci cînd abordează enigma psihismului colectiv, căruia arta i-a slujit din totdeauna drept tălmaci, fiind, am putea spune, un fel de manifest al lui, obscur, dar descifrabil?

Traducerea de MARINA DIMOV

AURUL VIKINGILOR

O VECHE ARTĂ A NORDULUI

Dr. INGA LINDEBERG

Expoziția «Aurul Vikingilor» a fost deschisă festiv într-o sală a Muzeului Republicii, după o introducere orală rostită de profesorul doctor Sven B. F. Iansson, savantul arheolog suedez care a condus prin Europa această colecție din tezaurul Muzeului Istoric de Stat din Stockholm.

*

Această interesantă expoziție înfățișează obiecte produse, cele mai multe, în a doua jumătate a mileniului trecut: podoabe și ornamente de armurărie, harnașament, etc. Despre o artă nordică se poate vorbi cu adevărat numai începînd din secolul V. În decursul timpului, formele și motivele s-au modificat. Pot fi distinse, în ceea ce privește arta giuvaerelor, cîteva etape de evoluție. În veacurile V și VI, formele sînt foarte variate, diversificînd anumite tipare comune lumii germanice. Veacurile VII și VIII aduc tipare noi, îndeobște legate de podoabele vestimentare; un nou val de înnoire are loc în epoca vikingilor, cînd podoabele capătă forme autohtone. Cea mai caracteristică dintre ele este fibula ovală, care, purtată pereche, susținea veșmîntul pe umeri, (această formă se poate întîlni pretutindeni în Scandinavia, cu excepția insulei Gotland, unde giuvaerul avea o formă originală).

Motivele decorative aplicate sau gravate sînt de tip geometric și zoomorf. Elementul animalier domină, ca de altfel în toată ornamentica germanică a vremii. Aici, în Scandinavia, el cunoaște însă maxima înflorire. Meșteșugarul sacrifică realismul de dragul stilizării și al fantasticului. Pe colierul de aur din veacul VI, figurația abundentă reprezintă animale și oameni, alcătuind un limbaj simbolic, indescifrabil pentru noi. Colierul e, probabil, obiect de port ritual. În secolele care urmează, se atinge culmea bogăției ornamentale. Animale stilizate în serpentină acoperă suprafața cu linii și arabescuri, compunînd un desen simetric și elegant. Aceste motive stilizate domină viziunea decorului în epoca vikingilor (800—1016) și se constituie în artă, reflectînd momentul de expansiune a puterii. Vedem de pildă o figură cu ghiare întinse în toate direcțiile, un animal cu ochi mari și corp încolăcit în formă de șarpe. În vremea cînd se produce această operă, locuitorii Scandinaviei aveau cu restul lumii relații întinse, mai ales de ordin comercial, fapt ale cărui urmări se manifestă și pe tărîm artistic.

Arta romanică tîrzie, mai ales provincială, a exercitat o înrîurire importantă, ca și arta celtică și aceea a Orientului, provenită din stepele asiatice. Ulterior, capătă precădere influențele culturale venite din Occident. Așa de pildă, reprezentarea unui personaj uman printre fiare este fără îndoială de origine paleo-creștină și anume o perpetuare a motivului frecvent înfățișîndu-l pe Samson în groapa cu lei. Bracteatele de aur imită medalionul roman, în care efigia imperială a fost înlocuită cu un simbol, probabil mitologic — imaginea unei figuri în profil, călare pe un patruped — despre care știm că aparține lumii germanice, dar care este dificil de interpretat exact.

În secolele V și VI, materia primă obișnuită pentru orfevrerie era aurul, obținut din topirea monezilor romane. Monezi și lingouri intrau din abundență în Suedia, aduse în primul rînd de negustori, dar și de războinicii scandinavi care luau parte la hărțuielile de la frontiera romană. În secolele VII și VIII importul de aur scade, spre a cunoaște în timpul vikingilor un nou aflux, de astă dată alimentat din sursă arabă.

Se pot semnala și monezi de import occidental. Printre bijuterii, unele provin din orientul îndepărtat, din Rusia meridională, din țările Baltice, din teritoriile slavice din sud, din vestul Europei.

Această admirabilă artă a obiectelor, de o finețe aproape microscopică, rămîne însă un bun al vremii care le-a creat; în arta decorativă de azi a Suediei, motivele și tehnicile vechii orfevrerii reprezintă un filon de mult abandonat istoriei.

O FORȚĂ LIRICĂ

AUTOGRAFUL VIKINGILOR

Conferința de presă care a precedat vernisajul a fost o instructivă oră de recuperare a substanței istorice din clișeul romantic « viking ». Aura lui tulbure de mit emană din ceața pe care o exală lacunele de informație, restrînsa exegeză care de-abia în veacul nostru s-a pornit, nu fără legătură cu actualizarea expresionistă a valorii europene pe care o reprezintă filonul nordic de cultură a barocului.

Mai presus și mai înainte de momentul descifrării simbolurilor teratologice și abstracte (despre care specialiștii afirmă că ar fi în mare măsură de natură ideografică) se percepe mesajul stilului. Decorul brățărilor, mînerelor de arme, fibulelor, izbește prin fantezia ermetismului heraldic și schizomorfia acestor spirale violente și întretăiate. În arabescul meridional, desenul oricît de stufos, derulează continuu un fir al Ariadnei, caligrafiat melodic, stilul are o cheie geometrică, labirintul e o luxuriantă volută menită să fie voluptuos parcursă. Spirala nordică nu-i astfel incantatorie, ci are suflul sacadat și scurt al țipătului. Contorsiunea liniei e abruptă, serpentina zvîcnește, se înnoadă, se întrerupe brusc. Panglica grafică are grosime inegală, conduce un flux energetic mai mult decît o idee, și cu toate că desenul arată mai simplu și mai frust decît, de pildă, un omolog islamic, din pricina intensității psihice ansamblul pare mai abundent, intimidează mai acut intenția de descifrare. Desișul meandrelor pare inextricabil, interstițiile motivelor iscă minuscule hăuri sumbre, lumina prelinsă printre incizii palpită dramatic. Labirintul acesta e accidentat, amenințător. În arabescurile meridionale, stilul dă replica unei naturi terestre, vîrtejurile sînt aeriene, disciplina lor de ritm și simetrie e vatra clasicității. Într-un « entrelacs » scandinav se vestește barocul; scriitura stă sub alt regim al relațiilor cosmice; sugestia vegetală nu poate încolți; motivul animal trage către șarpe și cal, semne chtonice, stilul pipăie orbește junglele din adînc, bate la porțile oglinzilor opace ale marii ape generatoare de mituri primare. Inscripție și decor, acest alfabet patetic e autograful septentrionului.

Red.

LIMBAJUL . . .

În clipa în care energia se impune și pătrunde în artă, totul se schimbă: cînd o civilizație, nomadă sau maritimă, a fost pusă în mișcare și silită să considere spațiul ca un cîmp deschis activității și deplasării, și nu ca o întindere stabilită de împărțit, ea a ajuns (cum am verificat de atîtea ori, de la nomazi pînă la vikingi sau polinezieni) să-și creeze un regim de forme ondulate, suple, exprimînd creștere sau descreștere; spirala e tipică pentru această formă, ca și hiperbola sau parabola, și în general, în chip logic, toate modurile curbei care exprimă variațiile unei funcții (. . .) Evident că secolul XX, în care energia, în exploatarea și transformările ei, triumfă definitiv, ca principiu de existență, nu poate decît să se despartă de tradiția mediteraneană, agrară și statică (. . .)

RENÉ HUYGHE

Capodoperele bronzului, giuvaeruri, arme, a căror desăvîrșită prelucrare metalurgică, mai ales în epoca IV și V a bronzului, nu va fi depășită decît de Creta, oferă, încă din epoca a II-a a Bronzului, moment culminant de altminteri, un decor geometric interesant pentru istoria formelor. Într-adevăr, recunoști aici vîrtejurile spiralate, fără greș, de origine creto-miceniană; călătoriseră de la Adriatica, pe firul Elbei pînă la Baltica, ținînd-o pe drumul chihlimbarului . . . (. . .) În secolul V al erei noastre, vikingii aveau să dezvolte pînă spre anul 1000, o nouă civilizație în care avea să înflorească din nou stilul de spirale și vîrtejuri căreia bronzul îi dăduse odinioară o expresie atît de impresionantă.

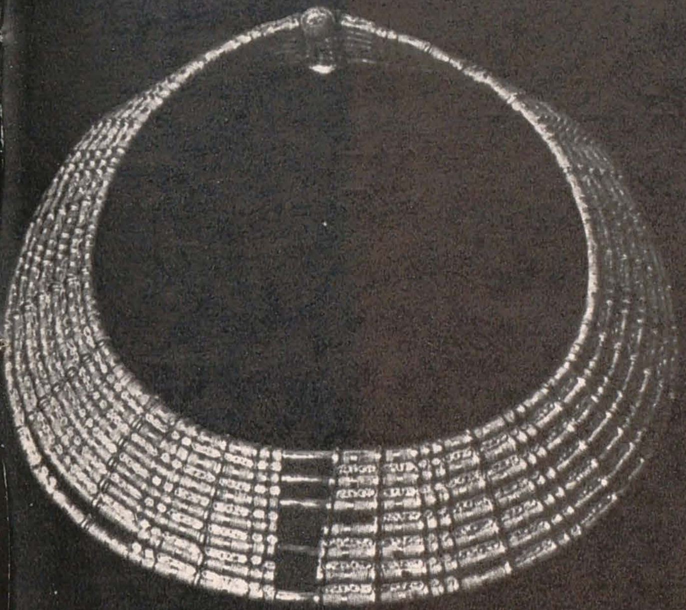
Transmis Occidentului prin mijlocirea barbarilor, arabescul supraviețui pînă în arta romanică. El corespunde de minune artei pe jumătate animaliere, pe jumătate abstracte a barbarilor. În zonele nordice, el atinge, cu vikingii, o forță lirică . . .

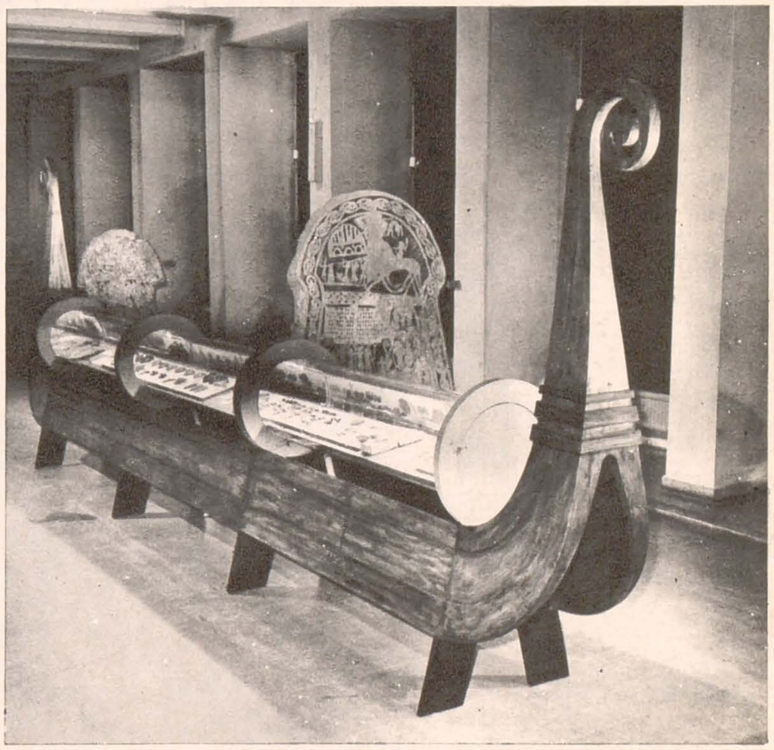
Migrațiile popoarelor se încheiaseră cînd raidurile maritime ale vikingilor, transformîndu-se uneori în adevărate invazii, pecetluiseră ultima ofensivă barbară. Nemaiavînd cum să-și exercite influența într-o Europă care își regăsea conștiința de sine, arta lor duce la apogeu caracterele dinamice și baroce recunoscute încă în arta epocii La Tène, a stepelor, apoi a barbarilor, din care se trăgea.

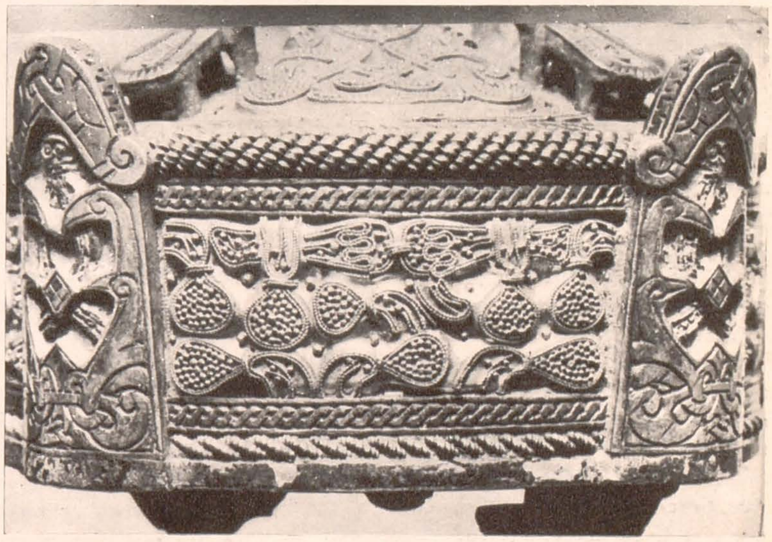
Motivul predilect e animalul, dar stilizat pînă într-atît încît e adesea greu de identificat . . . În cele mai multe cazuri, s-ar putea ca animalul să nu fie decît pretext, element de inspirație și — întocmai ca în cazul artei moderne — materialul unui limbaj.

OLLE KLINDT JENSEN

AURUL VIKINGILOR







VASILE VARGA

PICTURA ROMÂNEASCĂ ÎN PERSPECTIVĂ EUROPEANĂ (VI)

IOAN ANDREESCU

1. *Iarna.* Bucureşti, Galeria Naţională

Aceasta este o lucrare de dinaintea plecării în Franţa. Andreescu se află întreg aci, în această fascinaţie a materialităţii lucrurilor, care rămîne principala caracteristică şi originalitate a viziunii sale.

2. *Casă de ciurari.* Bucureşti, Galeria Naţională

În acest tablou, în « substanţa » cerului, sau a peretelui luminat al casei de pămînt, Andreescu se află împlinit în chip absolut. În culoarea şi materialitatea lor, care include lumina ca pe un dat subînţeles, există ceva definitiv şi universal, o plenitudine a materiei prin culoare.

Prin Andreescu se continuă mişcarea de desprindere a sensibilităţii plastice româneşti de sub strînsoarea ascendentului picturii occidentale academiste, în sensul revenirii la modalitatea neimitativă a picturii, ce începe să se observe în partea finală a creaţiei lui Grigorescu.

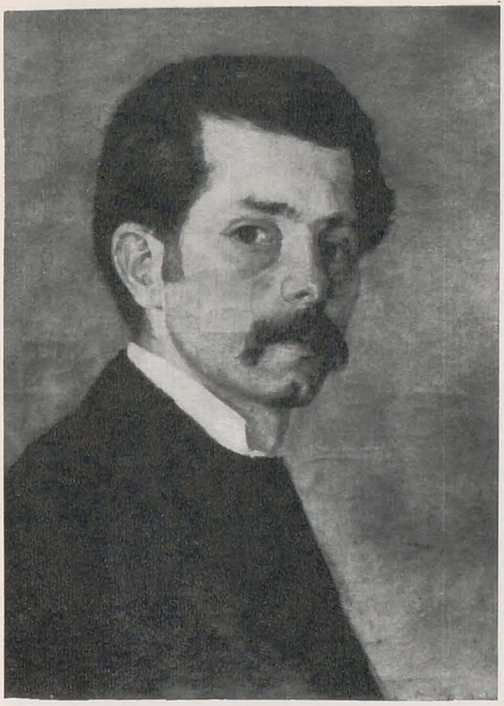
Pictura lui Andreescu, interesînd o gamă mai largă de domenii ale simţirii plastice, solicită sau, mai bine zis, se revelează printr-o rezonanţă mai complexă în sensibilitatea noastră, situîndu-se oarecum la confluenţa căilor de percepţie, între tactil şi optic şi între acestea şi simţul muzical. În pictura românească modernă, la Andreescu pentru întîia oară începe să se audă o muzicalitate a culorii (atît de activă în pictura tradiţională murală şi de icoane), şi nu numai să se vadă forme şi să se simtă volume în spaţiu. Dar, după cum în pictura lui Grigorescu se impune un element expresiv preponderent: lumina, care îi determină fizionomia stilistică, la Andreescu acest element preponderent îl va forma materia, aparenţa materiei, ca şi cum acesta ar fi subiectul intern, secret, disimulat; adevăratul subiect al picturii lui Andreescu pare să fie acest mister al materialităţii, neliniştea, dragostea şi obsesia lui, aşa cum la Grigorescu era lumina şi cum la Luchian avea să fie culoarea. Însă la nici unul din ei, integritatea aparenţelor, coerenţa alcătuirilor n-a suferit vreo atingere, aşa cum se va întîmpla o generaţie sau două mai tîrziu, cînd totalitatea imaginii va fi sacrificată, supradimensionarea unor dominante de conţinut părînd a oferi şansa unei expresivităţi mai directe.

La Andreescu pictura ne solicită deci percepţia într-un chip mai complex decît la Grigorescu, şi chiar decît la Luchian, întrucît angajează resursele expresive ale luminii şi pe cele muzicale ale culorii, dar poate mai ales pentru că senzaţia materiei atinge un strat mai primitiv şi mai adînc al fiinţei. Pictura lui Andreescu pierde din graţia, din uşurinţa şi din seninătatea picturii lui Grigorescu, nu are puritatea şi temperatura de transfiguraţie a picturii lui Luchian, dar pare a include întregul preţ al dăinuirii. Acest preţ e mai puţin în gest şi ardere, cît în răbdare şi durere. Un asemenea complex de sugestii — involuntare, probabil — nu se putea obţine cu tehnica spontană şi relativ naivă a lui Grigorescu, nici cu aceea făcută din abreviaţiuni şi sinteze formale a lui Luchian. Pictura sa poate să ne apară azi, ca fiind mai curînd apropiată de tradiţia tridimensionalităţii decît marcată de un spirit modern. În realitate, însă, nu este aşa. Pentru că Andreescu strînge într-o formulă stilistică multe dintre problemele — şi dilemele — picturii de reprezentare, fără a ignora neliniştile şi ispitele epocii. Ba chiar se poate spune că pictura sa este orientată înainte şi că artistul este muncit de aceleaşi nelinişti şi ispite ca şi Pissarro, contemporanul cu care Andreescu are cele mai multe afinităţi.

Textura profundă a picturii sale, tipul său de sensibilitate şi concepţia tehnică îl situează în imediata vecinătate a unui pictor ca Pissarro. Şi anume nu un Pissarro redevabil lui Corot, cel de la începuturile drumului său de pictor, ci un Pissarro de mai tîrziu, cum se arată el în lucrările de la Jeu de Paume. Sînt lucrări faţă de care, cu toată diferenţa de scriitură (Andreescu adoptase în această privinţă stilul caligrafic, în timp ce Pissarro întrebuinţa o scriitură mai puţin strîns articulată, mai liberă şi mai eliptică) pictura lui Andreescu se situează cel mai aproape. Dar nu poate fi vorba decît de o înrudire întîmplătoare şi nu de posibilitatea vreunei influenţe directe. Nu-i mai puţin adevărat însă că ei sînt deosebiţi prin apartenenţă la filoane de sensibilitate diferite. Andreescu,

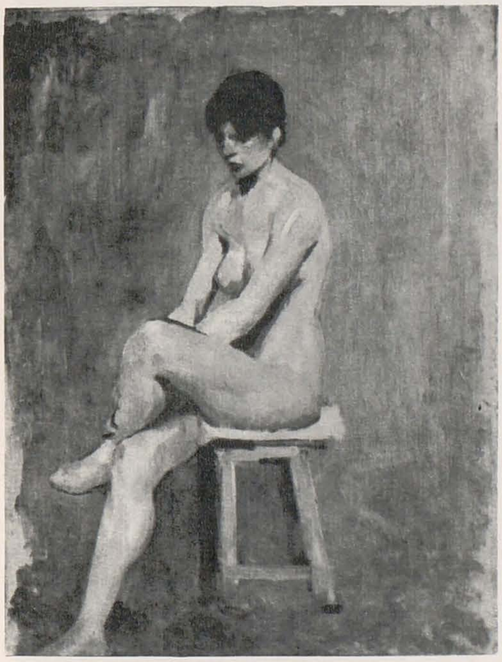
fără să aibă ceva comun cu Grigorescu în ceea ce priveşte estetica picturii, se înrudeşte inefabil cu acesta, altfel decît cu Pissarro. Pentru a sesiza aceste diferenţe, pentru a simţi în ce anume constau, este necesară contemplaţia receptivă, colaborarea secretă cu autorul, o anumită comuniune de spirit. Nu avem decît să privim, să ascultăm, să participăm, de fapt să ne împărtăşim din ceea ce autorul nu ne poate comunica decît arătîndu-ne. Cine se grăbeşte să afilieze pictura lui Andreescu şcolii de la Barbizon şi, în genere, unei influenţe exterioare, nu are decît să privească lucrările de dinaintea plecării sale la Paris. Îmi este greu să înţeleg ce s-a putut găsi comun la Andreescu şi la epigonii peisajului olandez (în viziunea formei) adică la pictorii de la Barbizon. În fond, ceea ce contează într-o pictură nu este repertoriul de motive (Van Gogh va merge pînă la a adopta nu numai « repertoriul de motive », ci de a împrumuta — ce zic? de a copia — însăşi tema gata compusă; totuşi, în compoziţiile luate din Millet, Delacroix şi chiar Rembrandt, « subiectele » sînt covîrşite şi, de fapt, absorbite, în datele stilistice constitutive ale viziunii artistice ale lui Van Gogh, accentuînd şi mai pregnant efectul stilistic). În pictura lui Andreescu, nici chiar în primele lucrări, nu există nimic din minuţia transcripţiei formei, nici din supunerea peisajului la tehnica de clar-obscur, nici din naivitatea pictorilor de la Barbizon. Lirismul vederilor campestre, poezia colţurilor de natură, melancolia amurgurilor şi a vieţii umile nu ajung ca să justifice afilierea lui la această şcoală. Dincolo de aceste caractere, mai mult sau mai puţin comune picturii de totdeauna, stă concepţia plastică, viziunea particulară sub care i se prezintă artistului lumea de aparenţe.

Andreescu este inedit şi modern încă de la început, cu tot spiritul uneori aproape academic care codifică pictura sa în formulări geoplastice cunoscute. Ineditul picturii lui provine din însufleţirea schemei figurale tradiţionale cu un conţinut sensibil întemeiat pe estetica materiei. Poate că de la Chardin şi de la Rembrandt, nicicînd pictura nu a cîntat misterul şi poezia materiei cu un glas mai puternic şi mai deplin. Cu toată forţa ei de expresie şi cu toată pasiunea ei pentru concret, pictura contemporanului său Courbet pare conservatoare pe lîngă a lui. Şi, de fapt, problema materiei, de care era — cum, într-un fel şi Corot — ispitit în zilele lui bune, este pusă, la Courbet, în termeni mult mai impuri şi mai puţin sintetici, mai puţin clari. Ce legătură poate avea, deci, pictura lui Andreescu cu aceea a pictorilor de la Barbizon, în afară de întîmplarea că a trecut şi el pe acolo? Fără îndoială că, dacă s-a dus acolo şi nu în altă parte este pentru că îşi va fi simţit anumite afinităţi cu pictura acestora; dar chiar admiţînd că nu ar fi



3. *Autoportret.* Bucureşti, Galeria Naţională

Lucrarea este de inspiraţie academistă. Dar spre deosebire de pictorii academişti (care par să aibă în comun insensibilitatea pentru culoare) Andreescu se dovedeşte şi aci un colorist. Culoarea acestei carnaţii se recomandă în primul rînd ca o culoare a materiei, şi nu numai ca un mijloc de a o identifica.

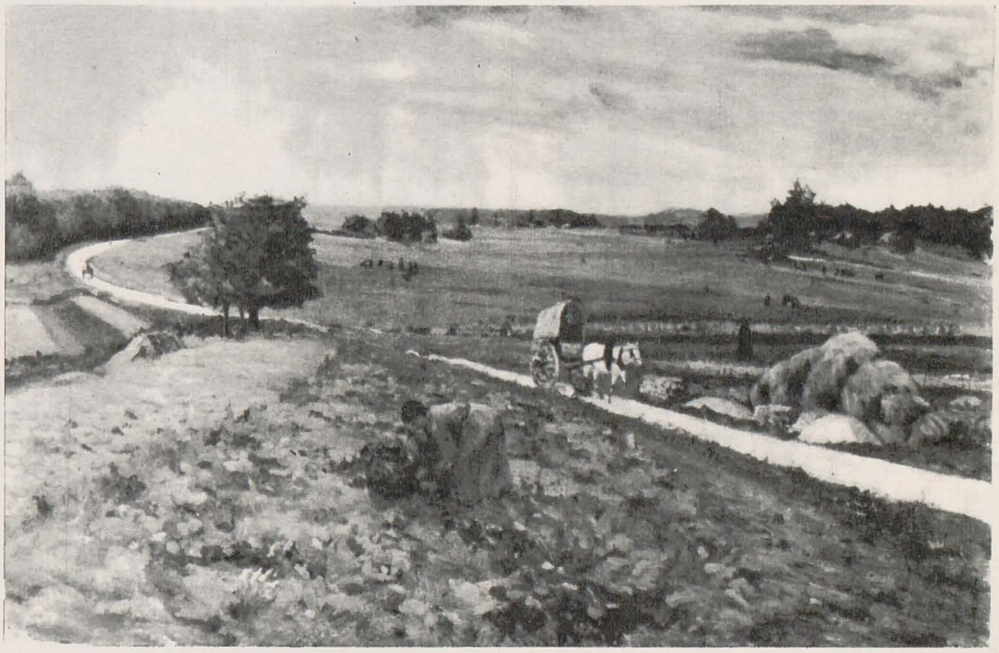


4. *Studiu de nud.* Bucureşti, Colecţia Eleonora Costescu

Acesta este un studiu de atelier făcut la Paris. Cu toată execuţia sumară, el reprezintă unul din stadiile extreme ale esteticii lui Andreescu din perioada căutărilor. Andreescu îşi pune problema reprezentării prin culoare a diferitelor planuri ale unui spaţiu colorat (în speţă carnaţia). Preocuparea, aflată în germene în lucrările de maturitate ale lui Monet, o va relua, pentru a o duce pînă la ultima ei limită, Cézanne.

5. *Iarna în pădure.* Bucureşti, Galeria Naţională

Cu excepţia *Studiului de nud*, citat mai sus şi a altor cîtorva lucrări, nimic nu este mai departe de viziunea fenomenologiei luminii care a format descoperirea impresionistă. În cele mai multe lucrări ale lui Andreescu, culoarea locală nu suferă nici o schimbare sub influenţa luminii. Această fugă în adîncime a planurilor terenului, această expresie de « corp în spaţiu » a crengii încărcate de zăpadă, rezultă dintr-o anume ordonare a materiei. Mai curînd din aplicarea spiritului asupra acestui aspect al realităţii care este materia, culoarea-materie.



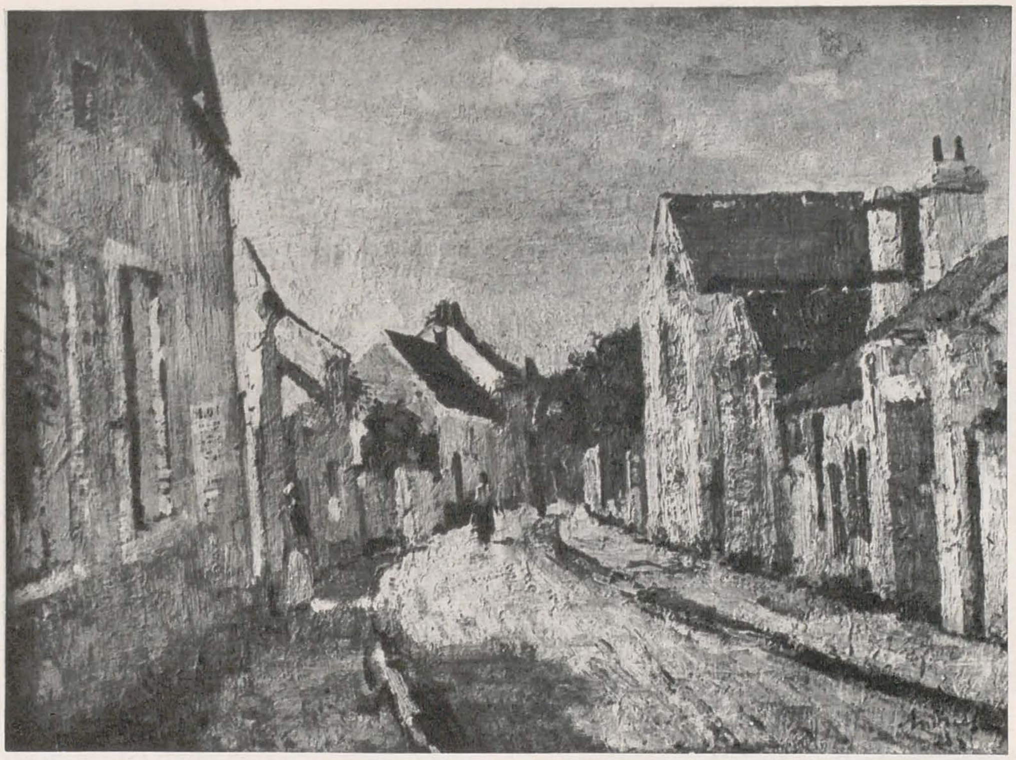
6. *Drum la sat.* Bucureşti, Galeria Naţională

Asemenea *Casei de ciurari*, această lucrare este incertă sub aspectul integrării elementelor figurale în concepte formale clare. Andreescu urmează docil indicaţia figurală a elementelor din natură, fără a crede că aceasta ar fi deajuns pentru a face ca tabloul să fie o expresie spirituală.

Dar iarăşi găsim plenitudinea de expresie a materialităţii colorate, sub aparenţele unui « tradiţionalism ».

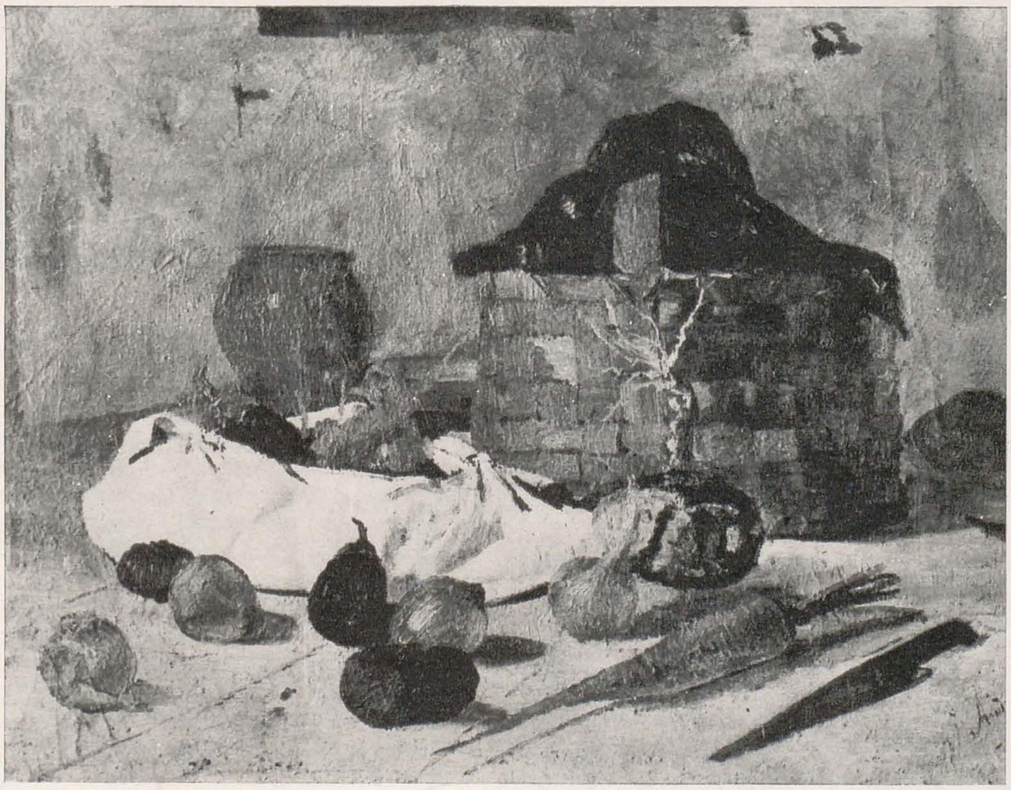
fost altceva decît un discipol al școlii de la Barbizon, în acest caz el este de departe cel mai interesant dintre toți acești pictori, inclusiv cei străini care au trecut pe acolo; este mai complex, mai modern, depășind cu mult în viziune și tehnică practica acelora, atît de marcată de prejudecata întunecatelor verniuri muzeale. Daubigny și foarte de departe, Diaz sînt singurii — și numai în unele rare tablouri ale lor, sau fragmente de tablouri — care se înrudesc oarecum cu Andreescu, în chip incidental și nesemnificativ. În schimb, Andreescu se află foarte aproape de Chardin, nu, desigur, prin motive, ci prin modul cum simte, cum îi apare lumea, prin ordinea determinată a viziunii sub care i se înfățișează aceasta. Deși mulți maeștri mari ai picturii și-au clarificat și îmbogățit cu timpul, stilul, acreditînd astfel impresia că plastica cere experiență pentru a se putea atinge cele mai înalte culmi ale realizării, Andreescu infirmă această părere, cu o autoritate puțin obișnuită.

Casa de ciurari, de pildă, și multe alte lucrări timpurii sînt expresii ale ignoranței « tehnice », dacă privim cultura și experiența ca o acumulare cantitativă petrecută în timp. În aceste lucrări cunoașterea și rafinamentul său sînt de ordin ca să zicem așa, instinctiv, și nu intelectual, dar freamătul pastei celui dintîi tablou întrunește destinul tuturor devenirilor ulterioare posibile, în care timpul face parte dintr-o altă scară a înțelegerii. Ca niște lacrimi cosmice sînt aceste lucrări în care neștiința își pierde sensul în fața puterii de plăsmuire. Evidența materiei, laolaltă nu numai cu justețea, dar și cu rezonanța sensibilă a tonului pereților de pămînt, de pildă, și a cerului din Casele de ciurari, atmosferă plastică ce pare încărcată de prezențe invizibile, dau acestor tablouri o putere difuză de sugestie a misterului ca și cum fiecare trăsătură de pensulă ar viza infinitul, fundamentala interogație a omului asupra sensului existenței sale și a tot ce este. Substratul de vrajă pe care îl emană, misterul ce se țese nu din identitatea figurală a cîtorva elemente banale cu o prezumtivă sugestie poetică și literară, ci din economia însăși a pastei de culoare care le materializează, fac din acest tablou (lîngă altele care contează printre cele dintîi lucrări ale sale), un absolut al creației, în stare să zdruncine un întreg sistem de criterii cu privire la judecarea picturii. Aici Andreescu este întreg, împlinit și ca dinainte depășit de el însuși, mai presus și de cele mai împlinite lucrări ale sale. El va fi mai desăvîrșit în exprimare, va învăța arta de a se prezenta « manierat », îl vom găsi mai neliniștit sau mai distant, mai finisat, își va oferi satisfacția de a se arăta egal — și adesea superior — multor glorii omologate, dar nu va fi mai profund, mai tulburător, mai captivant decît în aceste prime tablouri, în



7. *Peisaj din Franța.* București, Galeria Națională

Această uliță de sat este ca un imn adus constituirii materiei, în anume ordonări ale posibilităților ei de structurare.



8. *Natură moartă.* București, Galeria Națională

O lucrare în care Andreescu se află la un pas de Luchian în privința concepției spațiale și cromatice. Numărul griurilor crește progresiv pînă la intensitatea culorii « pure », introducînd în tablou o mișcare în același timp de succesiune și contrast. Este poate cel mai « modern » tablou din pictura lui Andreescu și care ne duce dincolo de impresionism, către estetica sintetistă a unui Luchian.

care ochii lui se deschid asupra picturii. Stîncile de la Apremont, Natura moartă cu rațe, marele Nud pe iarbă, Iarna și altele multe, sînt mai desăvîrșite în sensul strădaniei, dar acest lucru este ca un inutil adaos, ca o insistență superfluă, față de marele dat misterios al puterii de a plăsmui lucruri; perfecte sau nu, ele sînt, și acesta este un mister mai tulburător decît arta de a le șlefui, curăța, termina. Între aceste două extreme, mai mult de sens decît de valoare, se află strînsă toată opera lui Andreescu, cu multe momente de fericită măsură în exprimare, ca acea minune a picturii noastre care este lucrarea intitulată La arat. Aș numi aceste tablouri Metamorfoze, într-atît este de palpabil transferul spontan de atribute și puteri în configurația unei « făcături » materiale.

Glasul acesta care dormea în adînc a izbucnit cu o putere și o claritate dominatoare încă de la început, ca și cum însuși pămîntul, însăși materia ar fi vorbit prin pictura lui Andreescu. O problemă a structurii viziunii plastice nu se mai pune în cazul lui. Ea este tridimensională de la început, dar înțeleasă nu iluzionist, cu toată evidența de « efect » a materiei, deci a volumelor în spațiu, ci într-o figurare subtilă în care predomină conștiința transpunerii sensibile în bidimensionalitate. În Ogorul, planurile se succed unele după altele prin diferențele de nuanță, dar fără ca nici o clipă bidimensionalitatea suprafeței tabloului să fie știrbită. Impresia absolută a palpabilității spațiului, ca să zicem așa, și, totodată a realității materiale a obiectelor care populează acest spațiu rezultă, paradoxal, din modulațiile nuanțelor de griuri colorate, conținînd plenitudinea unei tensiuni expresive egală cu maximele realizări ale unui Courbet. Ele se desfășoară în fața noastră într-o succesiune de diferențieri împinse pînă la ultimele limite ale perceptibilului. Ceea ce Cézanne făcea în ordinea descompunerii spectrului luminii, Andreescu făcea în ordinea constituirii și articulării formelor în organicitatea lor plastică funcțională. La Cézanne, în domeniul unui albastru, se « trece » printr-o succesiune de stări timbrale care face ecou tuturor posibilităților de a fi « albastre » ale celorlalte culori ale spectrului, chiar cele diametral opuse albastrului. La Andreescu se întîmplă același lucru în lumea griurilor colorate, cu deosebirea că aceste posibilități ale culorilor, înțelese ca elemente ale unui sistem cromatic, au mobilul identificării materiei: iarbă de diferite nuanțe, pămînt de diferite stări, nori de diferite densități. Cézanne nu neglijează nici el acest mobil, dar îl așează într-un plan secund, făcînd din mișcarea culorii în funcție de lumină vehiculul unei lumi de raporturi, de nuanțe, principalul său mobil, ca într-o compoziție muzicală programatică. La Andreescu, muzica culorii trăiește în planul secund, avînd pe primul loc al atenției mobilul poetic — și filozofic — al imaginii. Cît privește lumina, la Cézanne ea este cel de al doilea element constitutiv important, după cel al culorii, în timp ce la Andreescu ea este un factor aproape virtual, mai mult atribut al materiei decît realitate de sine stătătoare. Dacă punem pictura lui Andreescu în raport cu aceea a lui Cézanne, nu este decît pentru a-i contura mai bine individualitatea. Ea diferă în același timp atît de aceea a impresioniștilor cît și de aceea a tradiționaliștilor clasicizanți, însumîndu-le, cumva, într-un fel de reducție stilistică, valențele; pe unele potolindu-le și supunîndu-le reprezentării naturii, pe altele modernizîndu-le în direcția unei emancipări formale. Viziunea lui Andreescu este tridimensională, dar nu de clar-obscur, cum sînt în unele privințe peisajele lui Courbet, pentru a nu vorbi de pictorii de la Barbizon (tridimensionalul ca simbol al spațiului, spre deosebire de tridimensionalul ca reprezentare imitativă a lui). Iar identitatea elementelor figurate este exprimată prin culoare, cum făcea Cézanne, dar fără a scoate culoarea din funcția ei de « acompaniament ». În această atitudine Andreescu se întîlnește cu impresioniștii, cu deosebirea, totuși, că ei foloseau culoarea drept convertizor în primul rînd al luminii, și abia în ultimul rînd, al materiei; la Andreescu lumina venea abia în ultimul loc. Ceea ce și explică, de altfel, preferința lui în peisaj pentru cerul acoperit, care permite deplina eflorescență a materiei, în timp ce la impresioniști lumina soarelui luminează și colorează pînă și umbra.

Dacă direcțiile mari care îi definesc viziunea îi sînt date lui Andreescu încă de la început și rămîn păstrate pînă la sfîrșit, avansul său, oricît de restrîns ca front tematic și stilistic, nu este, totuși, liniar. Găsim în pictura lui gesturi de academism crispat, cum în acest autoportret făcut sub influența, probabil, a pictorilor oficiali de succes ai epocii, portret în care nu mai regăsim nimic din misterul primelor lui lucrări. Dar credem, că independent de orice exemplu « modernist », punînd în aplicare posibilitățile descoperite în propria experiență de paletă, el face niște surprinzători pași către — dacă ne este permis să spunem așa — procedeul cézannian, care la acea dată nici nu era măcar constituit. Și anume către reprezentarea diferitelor stadii ale umbrei și luminii în articularea unor forme date, în funcție de unghiul de incidență al luminii, prin disocierile spectrului luminii. Aceasta se întîmplă cu incontestabilă claritate în Studiul de atelier din fosta colecție a Dr. Daniel, unde rozul suind scara cromatică în diferitele ei stări de concentrare și modulație de la violet la galben, în diferitele raporturi de suprafețe și volume, este interpretat printr-o subtilă fugă a mișcării tonului roz, cu aparențele cromatice pe care le ia lumina, semilumina, penumbra și umbra în diferitele ipostaze ale descompunerii spectrului luminii. Cutare plan este interpretat prin violet, cutare prin verde, cutare prin albastru — după cum suportul este roz-galben, roz-portocaliu, sau roz-violet.

★

Spunînd că adevăratul subiect al picturii lui Andreescu, dincolo de diferitele pretexte figurative, este materia, nu m-am referit la faptul că pictura sa e păstoasă, la calitatea directă a culorii de ulei. Și Grigorescu o pune în valoare cu evidentă înțelegere a bogăției ei senzuale, și Luchian, și Corot și Rembrandt și Van Gogh. Senzația nu este de pastă, nu-i picturală în sensul în care este la Corot, de pildă, ci, într-un fel, transsubstanțiată. Trezirea în noi a acestei senzații nu este urmărită nici prin mijloace de imitare a diferitelor moduri ale materiei. El nu caută multiplicitatea ipostazelor pe care materia lucrurilor o îmbracă, așa cum dintr-o ciudată eroare s-au străduit cei care au mers pe falsul drum al trompe-l'oeil-ului, ci materialitatea lumii indiferent ce formă ar îmbrăca aceasta. Și o face prin mijloace atît de subtile, încît privitorul e ca și absorbit într-o ordine nouă a lucrurilor. Evident, avem și în fața realității această senzație a materialității lucrurilor, dar în chip mult mai palid, mai confuz, senzație amestecată și tulburată de injoncțiunea altor însușiri ale obiectului. El nu individualizează elementele pentru a le diferenția în natura lor vitală, în nominalitatea lor prozaică, de specific al ierbii, al lanului, al zăpezii, ci le cuprinde, le unifică prin tușe, care alcătuiesc forma în substanțialitatea ei generală, avînd ca ultim rezultat această impresie de materialitate fundamentală.

Astfel el nu va obține picturalitatea materiei prin intermediul luminii, ci plasticitatea ca atribut spațial independent de lumină

Amatorii de « efecte » plastice abuzează adesea de procedeul luminii laterale pentru a da cu uşurinţă relief lucrurilor, cu aportul umbrei. La Andreescu plasticitatea formei e evidentă chiar cînd obiectul e lipsit de umbre, (La arat) şi rezultă din subtilitatea miraculoasă a raporturilor de nuanţe, exprimînd stări ale penumbrei şi ale semiluminii. Chiar atunci cînd va realiza reprezentări de forme în plin soare, strălucirea soarelui va fi absorbită de materie, ca şi cum ar fi un atribut al ei.

Cu aceasta, Andreescu pregătea ceea ce — într-o terminologie istoricistă — s-ar putea numi o tradiţie a picturii noastre. În realitate însă, Andreescu nu o pregătea; artiştii reveneau încet, încet — fiecare în felul său — de la fascinaţia « marii arte » a Occidentului renascentist la o căutare de sine a picturii româneşti. Acceptînd încă, simbolic, tridimensionalitatea, pictura lui Andreescu e deja plană, înscrisă în modalitatea a două dimensiuni. El ajunge aici nu urmînd Occidentul, nu descoperind arta modernă occidentală — faţă de care pictorii noştri ni se vor părea mereu cu un pas în urmă dacă îi vom privi noi înşine prin prisma comparaţiilor, cu complexul ascendenţei obligatorii a picturii franceze — ci prin revenirea la un fel de a vedea care ne era propriu. Fiindcă evoluţia spre bidimensionalitate era doar o revenire la ţinta firească în pictura unui popor în care dura încă nealterată deprinderea de a citi icoane pe sticlă, pe lemn, în frescă. Nici Andreescu şi nici urmaşii lui de aceeaşi măsură nu vor imita Occidentul: îşi vor păstra conştiinţa identităţii artistice cu orice preţ.

---

9. *La arat.* Bucureşti, Galeria Naţională

Una din lucrările lui Andreescu în care viziunea artistică şi concepţia tehnică pot fi cel mai limpede şi complet urmărite: această mişcare a griurilor colorate, acest murmur muzical care, sub motivul holdelor, al ierburilor, frunzişurilor şi nourilor, poartă culoarea prin toate modalităţile tonale ale culorii locale, în planul suprafeţei tabloului, fără a ieşi nici un moment din datele bidimensionalităţii, dar sugerînd tridimensionalitatea spaţiului real.

10. *Vînat.* Bucureşti, Galeria Naţională

Prin temă şi prin ecleraj, această lucrare pare mai tradiţionalistă. Există în felul lui de a construi forma un simţ arhitectonic care vizează structura, echilibrul intern al obiectului. Lucrările lui Diaz şi Courbet de la Luvru, se înrudesc, la suprafaţă, cu pictura lui Andreescu. Dar la ei, lumina concurează materia, iar forma este lipsită de stabilitate arhitectonică. La Andreescu, forma este nu *descrisă.* ci *scrisă*, cu un simţ al ritmului care sugerează autonomia expresiei, limbajul raporturilor formale.

11. *Femeie în pădure.* Bucureşti, Galeria Naţională

PROIECTAREA ARTISTICĂ ÎN U.R.S.S.

MIHAI DRIȘCU

În acest an, rolul de a deschide bogata serie a manifestărilor menite să asigure publicului românesc o cunoaștere mai precisă, prin nuanțare, a momentului actual în arta sovietică a revenit expoziției « Proiectarea artistică ».

Remarcîndu-se printr-o înaltă ținută expozițională, prezentarea este atentă în a sugera complexitatea preocupărilor în grupele de creație ale Studioului Central experimental de studii al Uniunii Artiștilor Plastici din U.R.S.S. Selecția proiectelor propriu-zise este întregită de fotografii ce reușesc să depășească funcția de material complementar, sugerînd chiar o adevărată « atmosferă de lucru », cu entuziasmul și uneori inventiva improvizație a muncii de pionierat.

Mai puțin retrospectivă a unei vîrste artistice — deși începuturile unui prim Seminar al artei industriale și decorative (reorganizat, în 1967, sub actuala denumire) se situează în urmă cu cinci ani — cît, mai curînd, circumscriere a unei arii de activitate specifică, eminamente colectivă, expoziția propune, în primul rînd, exemplul unei forme de organizație artistică avînd un declarat — și dovedit — caracter dinamic, deschis, singura, de altfel, posibilitate de adecvare la civilizația tehnologică.

Dacă denumirea de « proiectare artistică » a căpătat accepții diverse, în măsură să acopere domenii dintre cele mai diferite, pe care o viziune tradițională s-ar grăbi să le separe — de la exemple de plastică scenică sau de replici moderne la « arta grădinilor », pînă la producții din sfera artei monumentale, fără îndoială că centrul de greutate al activității Studioului Central experimental îl constituie estetica industrială.

Desigur — în special în cazul artei sovietice — nu pot fi trecute cu vederea antecedentele actualei tentative de reconciliere artă-tehnică pe calea « industrial design »-ului.

Opinia despre incompatibilitatea între gestul artistic unic, inconfundabil, de afirmare solitară și anonimatul repetabilității, al seriei industriale și-a găsit una dintre primele dezmințiri mulțumită acțiunilor practice și teoretice ale avangardei constructiviste din tînărul stat sovietic, în preajma anilor '20. Rezultatele constructivismului « practic » al lui Tatlin sau ale « productivismului » lui Rodcenko — și nu numai ele — i-au permis, pe bună dreptate, lui Maiakovski să observe că « pentru întîia oară un cuvînt nou din domeniul artei, constructivismul, n-a venit din Franța, ci din Rusia ». Decretul pentru învățămînt al VHUTEMAS-ului, prin care se recunoaște necesitatea participării artistului la producția industrială și, implicit, pregătirea lui corespunzătoare, dezbaterile din cadrul Institutului de arte și meserii din Moscova — ale cărui principii pedagogice au fost, parțial, reluate la Bauhaus și în unele școli americane — se cer a fi menționate ca alte exemple dintr-un șir de prestigioase tradiții, pe care membrii studioului experimental nu uită să le reamintească, fără însă ca această prețioasă moștenire să fie vreun moment anchilozată într-un concept fals de tradiție.

Proiectele — de altfel caracteristicile sînt mai generale, păstrîndu-și valabilitatea pentru o întreagă direcție a « design »-ului internațional — sînt rodul unei munci de echipă, de tip interdisciplinar, avînd un pronunțat caracter experimental, permanent deschis judecății critice și autocritice (în acest caz autocritica înseamnă un nou proiect, o reformalizare, un re-design al ipotezei de lucru inițiale).

Avînd în vedere că numai o parte dintre proiecte își găsesc transpunerea concretă, căutarea, în continuare, a soluției optimale are ca intermediare puncte de trecere asemenea modele discutabile. Acest meliorism al lanțului metodologic se dovedește fructuos, înlesnind accesul către o unificare ideatică și care nu mai are același înțeles cu « marea disponibilitate » față de domenii artistice diferite. Dintr-o asemenea perspectivă apare explicabil faptul că numeroși sînt artiștii care se ilustrează cu egal succes în desenul industrial, în diferite ramuri ale scenografiei sau ale artelor grafice, în pictura monumentală și de șevalet.

O altă caracteristică a muncii membrilor studioului — care nu este singurul în Uniunea Sovietică — simptomatică pentru o întreagă « școală » de design este evitarea « căderii » în stilism, acea modalitate de întreținere artificială a dorinței societății de a consuma noutate, mistificînd, exploatînd uzajul psihologic al obiectului, atribuind acestuia caracteristici seducătoare pentru datele biologice și reducîndu-i factorii structurali.

În legătură cu « environmental design »-ul și crearea, conservarea sau evidențierea unor — în înțeles mai larg — « structuri ambientale », proiectanții operează între limitele unei deosebite conștiințe a valorilor artistice sau istorice ale operelor trecutului, ale artelor populare, sensibil diferențiate după tradiții naționale și chiar ale unui « spirit al peisajului », pe care caută să-l întrețină.

Este de subliniat, în procesul de didactică artistică, rolul important, stabilizator, al consultanților și lectorilor, în vreme ce « efectivele » studioului de studii și experimente sînt mereu împrospătate.

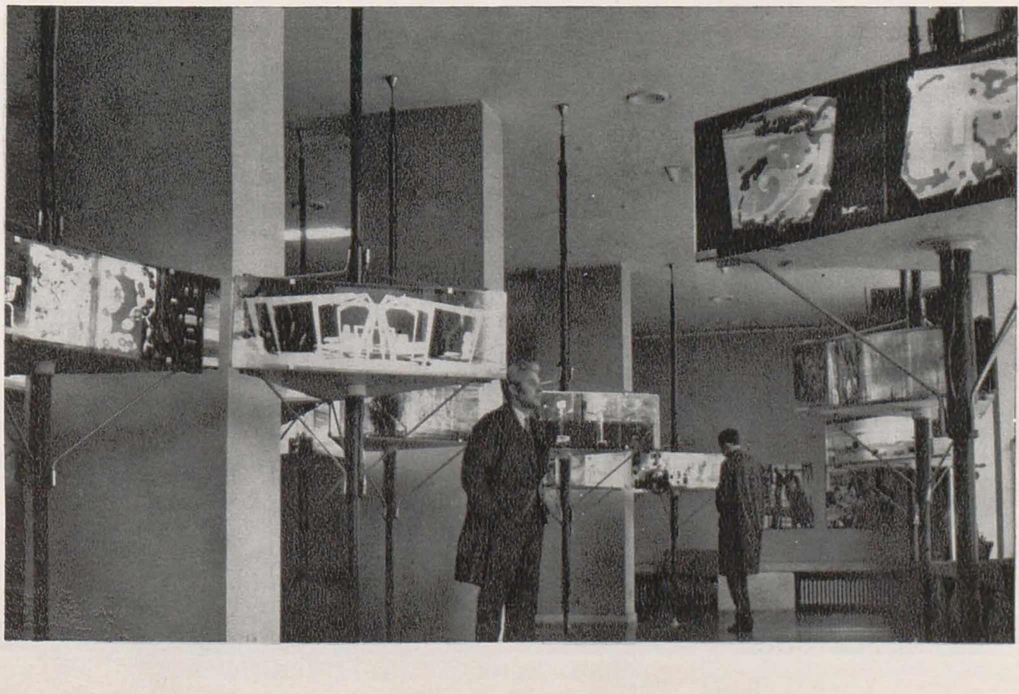
Problemele interacțiunii continui om-obiect, om-spațiu, spațiu-obiect își găsesc, în expoziție, prezentarea cea mai netă în exemplele tipice de « industrial design »: videotelefonul medical proiectat de L. Burman în colaborare cu I. Zlatopolski și E. Kașkovski (consultanți K. Kondratieva și E. Rosenblum); betatronul imaginat de S. Bulatov și R. Himiak; sistemul electronic datorat grupului format din V. Vlasov, A. Degalțev, G. Eriomin, V. Ivanin, M. Ponomariov, I. Tomașevski (consultanți V. Glazîcev și E. Rosenblum); instalație pentru purificarea gazelor — V. Stepanov; perimetru industrial — I. Volkov, I. Smîslov; A. Ugrimov; presă industrială — M. Djakulibaev; — dispozitivul universal pentru bucătărie — V. Pletnev; amenajarea teritoriului uzinei de vagoane din Minsk — V. Mudroghin în colaborare cu A. Cistiakov; instalație pentru spălarea litiului în acizi — I. Smîslov; apoi în configurarea ambianței unor spații comerciale, proiectele de pavilioane comerciale tip cu amenajarea lor — L. Abașeva în colaborare cu V. Vladimirov, V. Stepanov, A. Iuzinas (consultant V. Glazîcev); proiectul centrului comercial al orașului Lvov — L. Burman, I. Berdnikov, A. Danne (consultant profesorul polonez B. Urbanowicz și care, alături de colegul său J. Mroșciak, e un constant colaborator al Studioului experimental); interioarele unei ceainării din orașul Dușambe — P. Nebovarov și I. Nepomniașci; cafeneа — P. Nebovarov (consilier V. Jalnin) și mai ales, impunătorul proiect al decorării interiorului avionului supra-sonic TU-144 — E. Rosenblum în colaborare cu M. Konik, S. Bulatov, I. Berdnikov, B. Ermișin, I. Kataev.

Proiecte pentru amenajarea zonelor de odihnă și a spațiilor verzi, pentru decorarea unor orașe, la ocazii festive, precum și cele privind aranjarea unor complexe muzeale întregesc profilul expoziției.

Dacă luăm în considerare și faptul că artiștii proiectanți care au legături cu Studioul experimental locuiesc în aproape toate republicile unionale, iar studioul nu e o prezență singulară, avem măsura unei activități de proiectare cu o tot mai sporită capacitate de intervenție concretă în existența cotidiană.

STUDIOUL — ȘCOALĂ A PROIECTĂRII

Răspunzînd cu deosebită amabilitate invitației revistei noastre, însoțitorii recentei expoziții a Studioului central de studii și experimente de pe lîngă Uniunea Artiștilor Plastici din U.R.S.S. *și-au dat concursul la organizarea unui scurt colocviu asupra unor probleme generale ridicate de proiectarea artistică în condițiile societății sovietice. La discuții au participat* E. Rosenblum *— conducător artistic, împreună cu* V. Glazîcev *și* M. Konik, *lectori ai studioului.*



— Redacția: O mare parte din activitatea studioului dumneavoastră este, desigur, acoperită de aspectul « didacticii artistice ». V-am ruga să ne aduceți la cunoștință cîteva detalii referitoare la această latură pedagogică, de mare importanță.

— E. ROSENBLUM: Într-adevăr, studioul are și aspectul de școală, de îndrumare către arta proiectării. Concret, modul nostru de organizare reunește, de trei ori pe an și pentru o perioadă mai îndelungată (de aproximativ două luni) artiști veniți din toate colțurile țării, cu însărcinarea concretă de a rezolva o anumită problemă. Aceștia caută să execute proiectul la un nivel cît mai înalt de înțelegere. Însă, dacă se întîmplă că proiectul făcut nu-și găsește realizarea practică, acest lucru nu-i deranjează. Studioul nostru este o școală a proiectării, dar care acordă o mare importanță și organizării de expoziții. Această activitate trece prin toate nivelurile — expoziții în orașul de unde a venit artistul, la sărbătorile fiecărei republici și la întîlniri internaționale.

— V. GLAZÎCEV: Accentuez faptul că în lume există două curente de concepere a proiectării artistice. Unul este legat de circuitul atelier-uzină — mai ales cazul designului din S.U.A., Japonia, Italia—și contează, în primul rînd, stricta concretizare a proiectului. Altă direcție înțelege să folosească un proiect drept model pentru proiectul următor. Și față de școlile de acest gen ne deosebim prin cîteva metode specifice.

— E. ROSENBLUM: În studioul nostru se realizează în același timp foarte multe lucrări, cu probleme dintre cele mai diferite. Artiștii, plecînd înapoi la locul lor de activitate știu să folosească proiectul ca exemplu pentru lucrările viitoare.

— Red: Totuși, cîte din exponatele prezentate aici și-au găsit o transpunere în practică?

— E. ROSENBLUM: Mai bine de o treime. Dar, repet, luate ca exemplu, ca bază de plecare, proiectele au un sens de mai mare desfășurare.

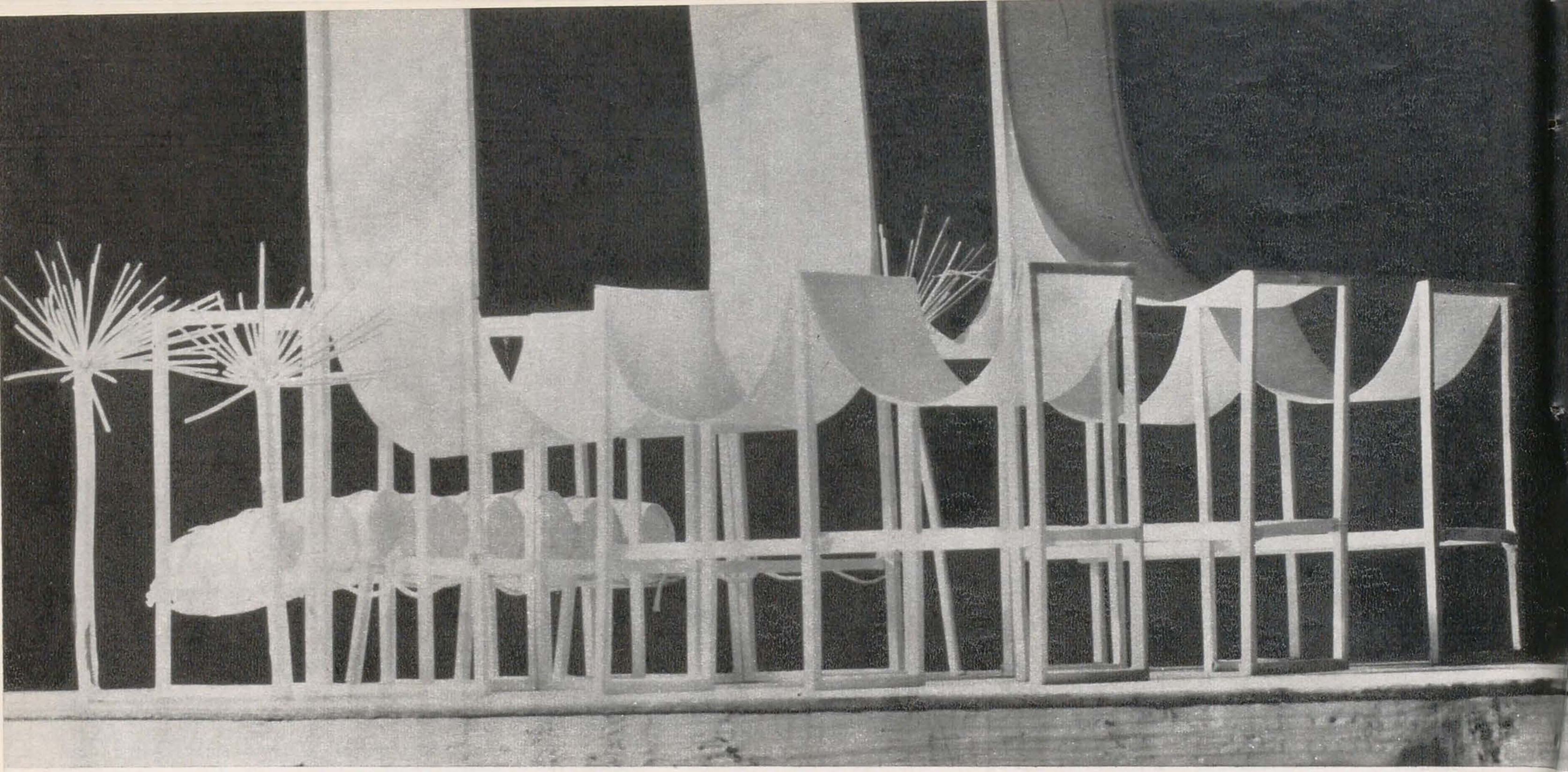
— Red.: V-am ruga să ne prezentați rezumativ principiile care, în concepția studioului dvs., stau la baza proiectării artistice; aceasta așa cum ați scris în cuvîntul introductiv al expoziției, este « laboratorul inițial al experimentării noilor forme ».

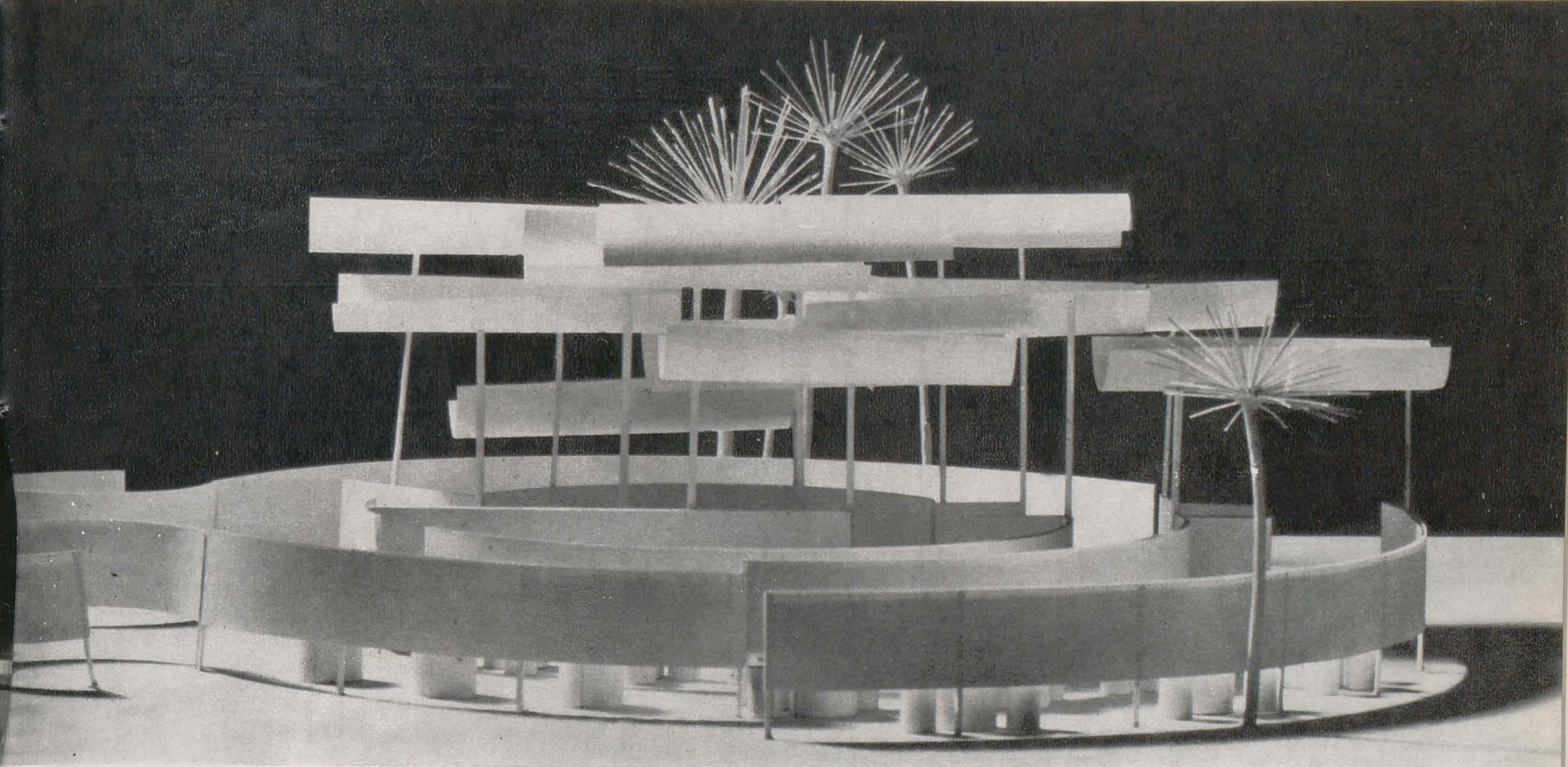
— E. ROSENBLUM: Trebuie să ne oprim la două aspecte principale: conținutul și metoda. În privința conținutului, pentru noi este important să proiectăm nu forma obiectului, ci un sistem în care omul care folosește obiectul are din plin posibilitatea să-l continuie, să-l modifice. Un exemplu va facilita înțelegerea acestei afirmații. Ni s-a propus proiectarea unui videotelefon medical. Am extins proiectul exploatînd și posibilitatea de a prezenta nu numai figura bolnavului, dar și patul, camera, personalul medical. Medicii i-au dat încă o utilizare, la care noi nu ne-am gîndit, aceea de a arăta

---

Intr-un atelier al studioului experimental (de la stînga la dreapta): E. Rosenblum, M. Konik, G. Kutenko, G. Iakuboskaia, B. Urbanowicz, J. Mroșciak

„Proiectarea artistică în U.R.S.S." — aspect din expoziție





studenților operații. Forma nu limitează obiectul; proiectul include premisa ca omul care folosește obiectul să-i găsească și alte întrebuințări. Omul contemporan trebuie să fie așa fel pregătit, încît să introducă în activitatea sa capitalul cel mai important de care are nevoie creația și anume imaginația. Proiectăm o mașină care să nu fie numai o formă, în concepția obișnuită, ci un sistem spațial în care posibilitățile omului să fie maximale; aceasta este activitatea de bază.

A doua problemă se referă la metodă, nu la scop. Ne străduim ca toate proiectele să fie conduse spre limbajul lor specific, iar acesta este limbajul artistic. Este foarte important ca fiecare etapă a proiectului să fie hotărîtă ca o problemă de compoziție. Un element de mare răspundere este trecerea fiecărei cereri, comenzi, din limbaj tehnic, științific, în limbaj artistic. Școala noastră înțelege proiectul ca un proces, un proces al proiectării.

— M. KONIK: Nu trebuie uitat că în traducerea datelor tehnice — pe care trebuie să le aibă și să le păstreze proiectul — în limbaj artistic intervine, în cel mai înalt grad, ceea ce se numește « părerea personală ».

— Red.: Ne-ar interesa numărul de membri ai grupelor de creație din studioul dvs.

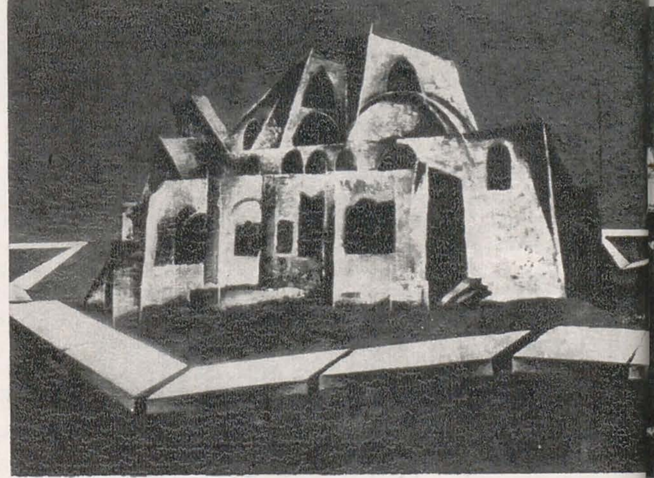
— V. GLAZÎCEV: Prin această școală au trecut aproximativ 300 de persoane, dar, la scara necesităților întregii țări, numărul de proiectanți ar trebui să fie în jurul a 5.000.

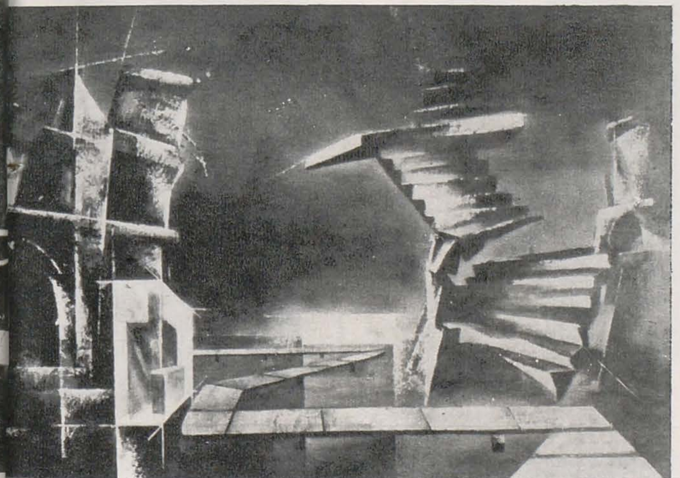
— E. ROSENBLUM: În studioul nostru acordăm o mare importanță proiectării ideilor noi, oferind astfel un adevărat patent al posibilităților. În această privință aș aminti părerea lui Tomas Maldonado (președintele Consiliului internațional al societăților de desen industrial, conducătorul celebrei școli din Ulm — n.r.) Cu ocazia unei întîlniri cu designer-ii din țările socialiste, el a spus că numai concepții cu adevărat originale ne pot asigura succesul în competiția industrială.

1	2		
	3	4	
5	6	7	8

1—2. Pavilion comercial-tip: L. Abașeva, A. Iuzinas, V. Vladimirov

3—4. Muzeul apărării cetății-erou Brest: M. Konik, E. Rosenblum, A. Moșenkova



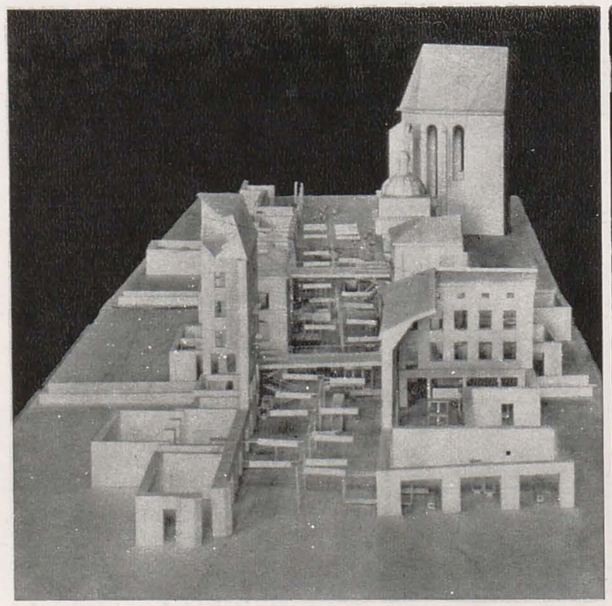


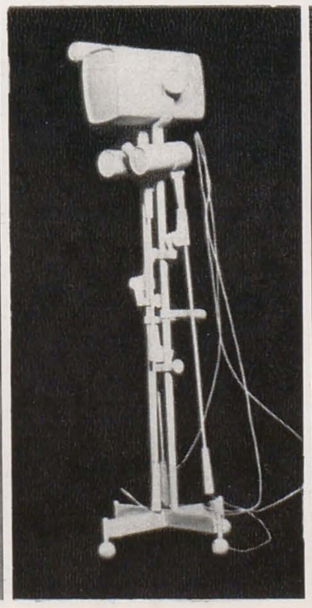
5. Centrul comercial al orașului Lvov: L. Burman, L. Berdnikov, A. Danne

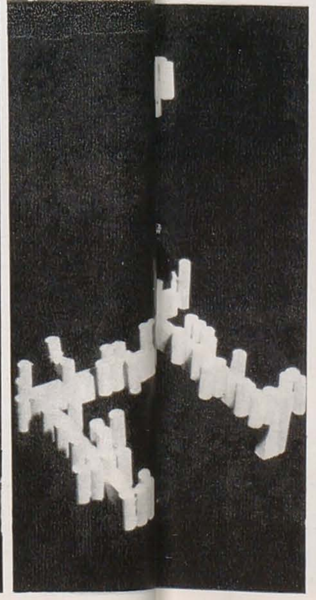
6. Videotelefon medical: L. Burman, I. Zlatopolski, E. Kașkovski

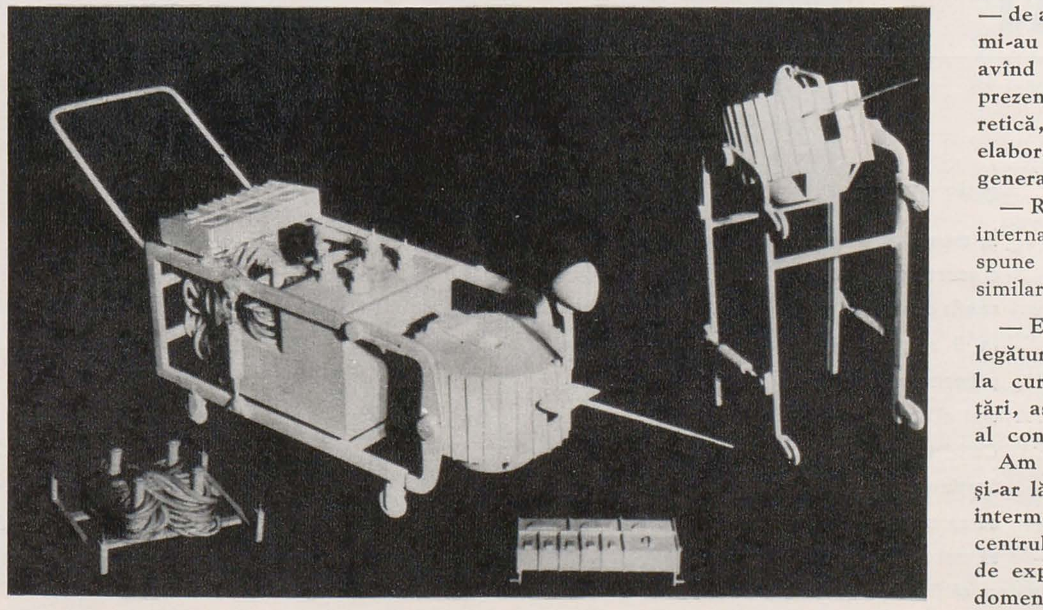
7. Sistem electronic: V. Vlasov, A. Degalțev, G. Eriomin, V. Ivanin, M. Ponomariov, I. Tomașevski, V. Șimanski

8. Betatron: S. Bulatov, R. Himiak









— Red.: De altfel, este cunoscut faptul că în Uniunea Sovietică există o insemnată tradiție a proiectării artistice.

— E. ROSENBLUM: Nu întîmplător am « deschis » expoziția cu fotografia lui Tatlin. În anii '20, cînd țara noastră a fost foarte săracă, avangarda constructivistă a știut să cucerească lumea prin concepțiile ei îndrăznețe. Ni se pare că această tradiție nu trebuie uitată. Prelungirea ei, desigur, trebuie să se facă din perspectiva concepțiilor și condițiilor contemporaneității.

— Red.: Design-ul este un tip de gîndire și de activitate practică interdisciplinară. Cum se realizează relația între domeniile diferite fructificate în proiectarea artistică?

— V. GLAZÎCEV: Există legături destul de puternice; colaboratori permanenți din rîndul celor mai interesanți filozofi, metodologi, psihologi, sociologi țin lecții și sprijină activitatea de proiectare. În ceea ce mă privește, tripla activitate în cadrul studioului — de atelier, cea teoretică și cea pedagogică — mi-au folosit în elaborarea tezei de candidat, avînd ca temă sociologia design-ului. În prezent, pentru o mai bună organizare teoretică, membrii studioului au în vedere și elaborarea unei serii de cărți de interes general.

— Red.: Design-ul este și un factor de internaționalizare a formelor. Ce ne puteți spune despre relațiile studioului dvs. cu școli similare din alte țări?

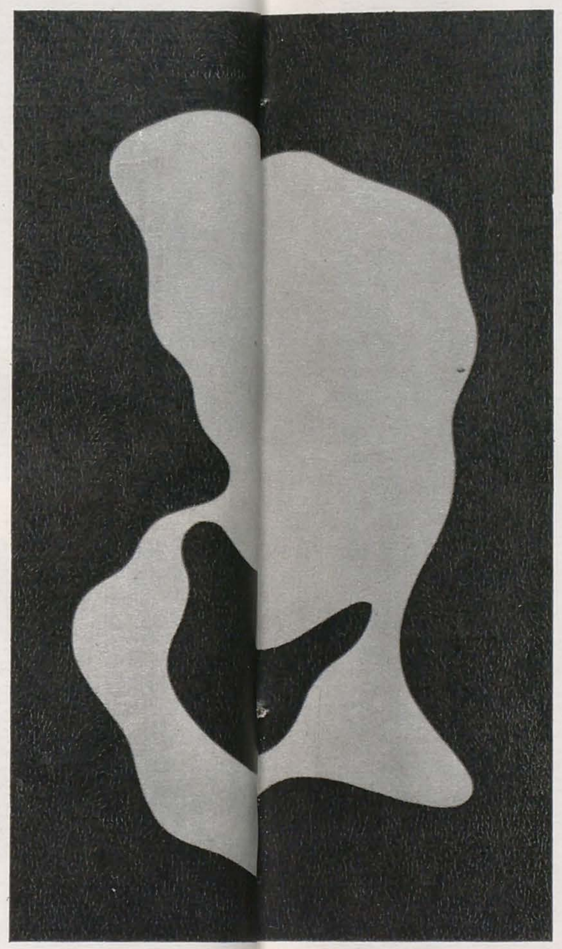
— E. ROSENBLUM: Foarte strînse sînt legăturile cu specialiști din Polonia și R.D.G.; la cursurile noastre vin și artiști din alte țări, astfel că școala este un adevărat centru al contactelor, al legăturilor internaționale.

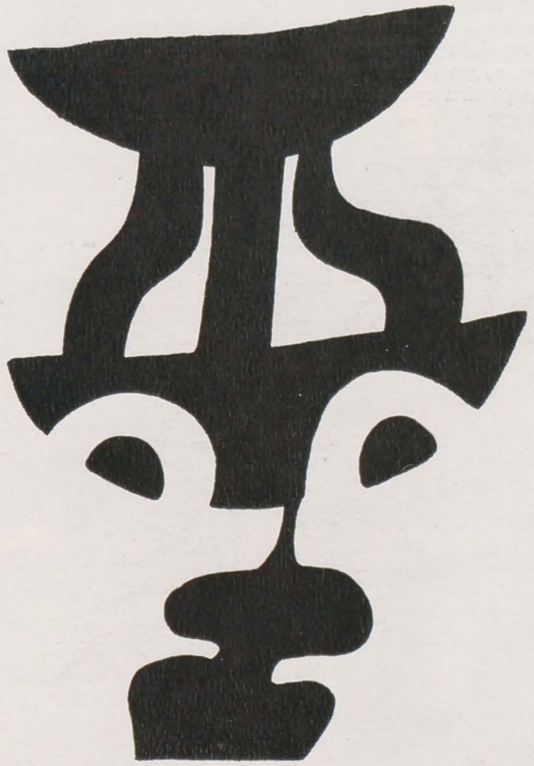
Am fi foarte bucuroși dacă cercul nostru și-ar lărgi contactele cu artiștii români. Prin intermediul revistei d-voastră, invităm în centrul nostru de creație, pentru un schimb de experiență, pe artiștii interesați în acest domeniu atît de larg.

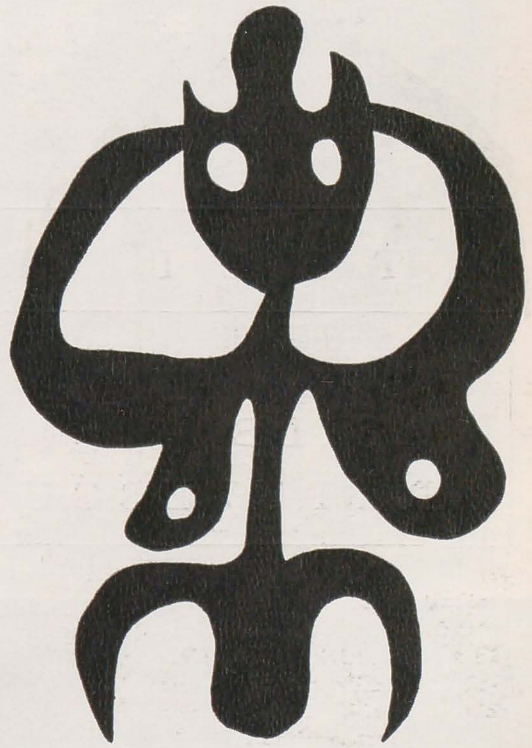
Hans (care iscălea și Jean) Arp a participat la memorabila seară de februarie 1916, la Zürich, cînd, în prezența românilor Tristan Tzara și Marcel Iancu și a altor neînduplecați protestatari și neconformoști, s-a inaugurat Cabaretul Voltaire, sediul elvețian al mișcării Dada. Poreclit Țiparul dunelor, Arp a fost pictor, sculptor și poet. Dar și unul din eseiștii avangardei interbelice. Despre artă, el spunea că e un fruct care crește în om, așa cum crește fructul pe o plantă sau copilul la sînul mamei. Sau ca unghia din carne! « Mă las dus de opera pe cale să se nască; îi acord încredere. Nu reflectez. Formele vin, prevenitoare au stranii, ostile, inexplicabile, mute sau însomnite. Ele nasc din ele însele. Deci să nu descriem sau să copiem, nici să traducem sau să povestim ». De unde și concluzia firească: « Arta nu mai reprezintă natura; ea a devenit natura însăși ».

SAȘA PANĂ

Poezie și plastică





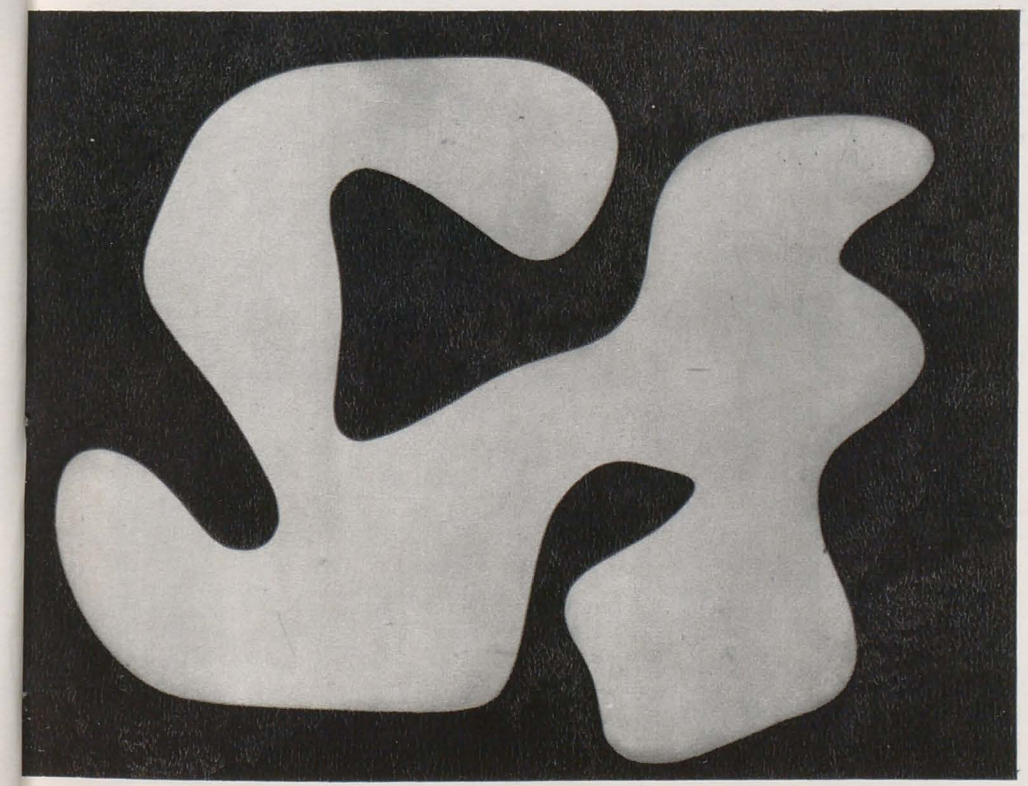


HANS ARP

POEZII
ȘI
DESENE

COPT PENTRU COBORÎRE

În trenul care ducea de la A la B,
o scurtă călătorie de circa trei sferturi de oră,
se afla cu greu în vagon un coborîtor de-adevărat.
În B stațiunea terminus
coborîră ca împinși de nevoi
trei călători.
Ceilalți rămaseră triști pe loc.
Susțineau cei mai mulți
că ar trebui măcar de trei sau de patru ori
să mai călătorească de la A la B
ca să fie copți pentru coborîre.
În parte călătorii erau loviți de boala timpului
de afiaicea și afiacolo
și se uitau cu ochi jalnici în gol.
Se aflau printre necoborîtori
și unii care susțineau
că sînt mai mult sau mai puțin morți
și că le este peste putință
să se ridice de pe scaunele lor.
Aceștia cereau cununi și ofrande de flori.
În sfîrșit mai erau cîțiva
și nu din soiul cel mai obișnuit
care se încolăceau
mai tare și mai tare, se condensau,
se comprimau
încît hainele trosneau și plesneau
și de sfera vie care se forma
erau absorbite.
Cu necoborîtorii aceștia
nimic nu mai era de făcut.
Perseverau să fie sfere
și deveneau pe încetul duri și mai duri.
La stațiunea terminus erau rostogoliți din vagon
și acolo în fața clădirii gării
îndelungă vreme mai puteau fi văzuți.



DAR NOI PETIȚIONARII

Harpiști
cu fața nemișcată de gînd
apucă zdravăn
corzile.
Fără suflet prunci
joacă mingi însuflețite.
Arici instigatori
de șapte ori isteți
înconjurați de tîmplele lor
obiective șapte obiecte
așteaptă timpul
cînd
în garderobe ninge.
Un obrazgros o strigă
pe Heda.
Un copac fără aripi
susține că e rudă cu noi.
Dar noi petiționarii
ținem cu nerăbdare
misiva noastră ridicată sus
și tot nădăjduim
o pictură
de ceară albă pecetluitoare
din negrul firmament să cadă
misiva noastră s-o pecetluiască

În românește de TEODOR DAN

1. Fluturi în noapte — ulei
2. Mărăcini — ulei
3. Pepeni verzi — ulei
4. Cetatea de sub pămînt — ulei

Natura este pentru mine o sursă continuă de inspirație. În ea găsesc totul. (Chiar și pe cei mai interesanți pictori abstracți!)

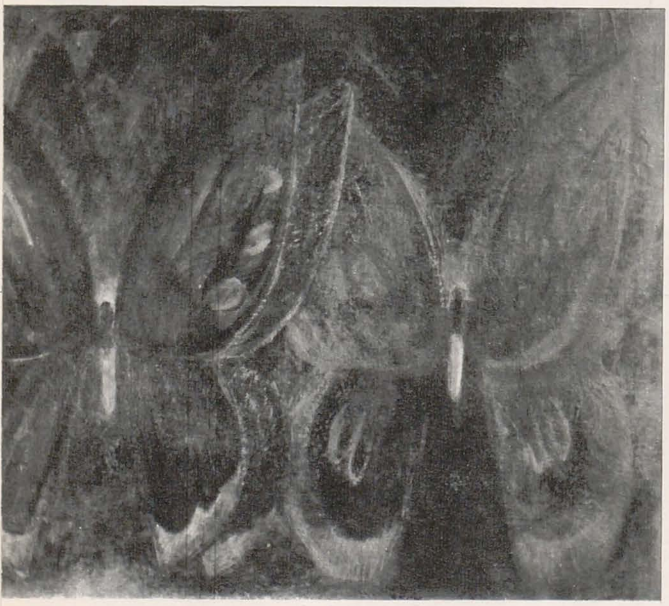
S'uctura materiei, transparența, frăgezimea sau duritatea minerală a elementelor din jurul nostru m-au fascinat din totdeauna. În acest sens nu cred că între ceea ce pictam mai înainte și preocupările mele din ultimii ani s-a produs o ruptură; interesul pentru materie rămîne la mine o constantă. În orice caz, nu fac parte din categoria artiștilor foarte mobili.

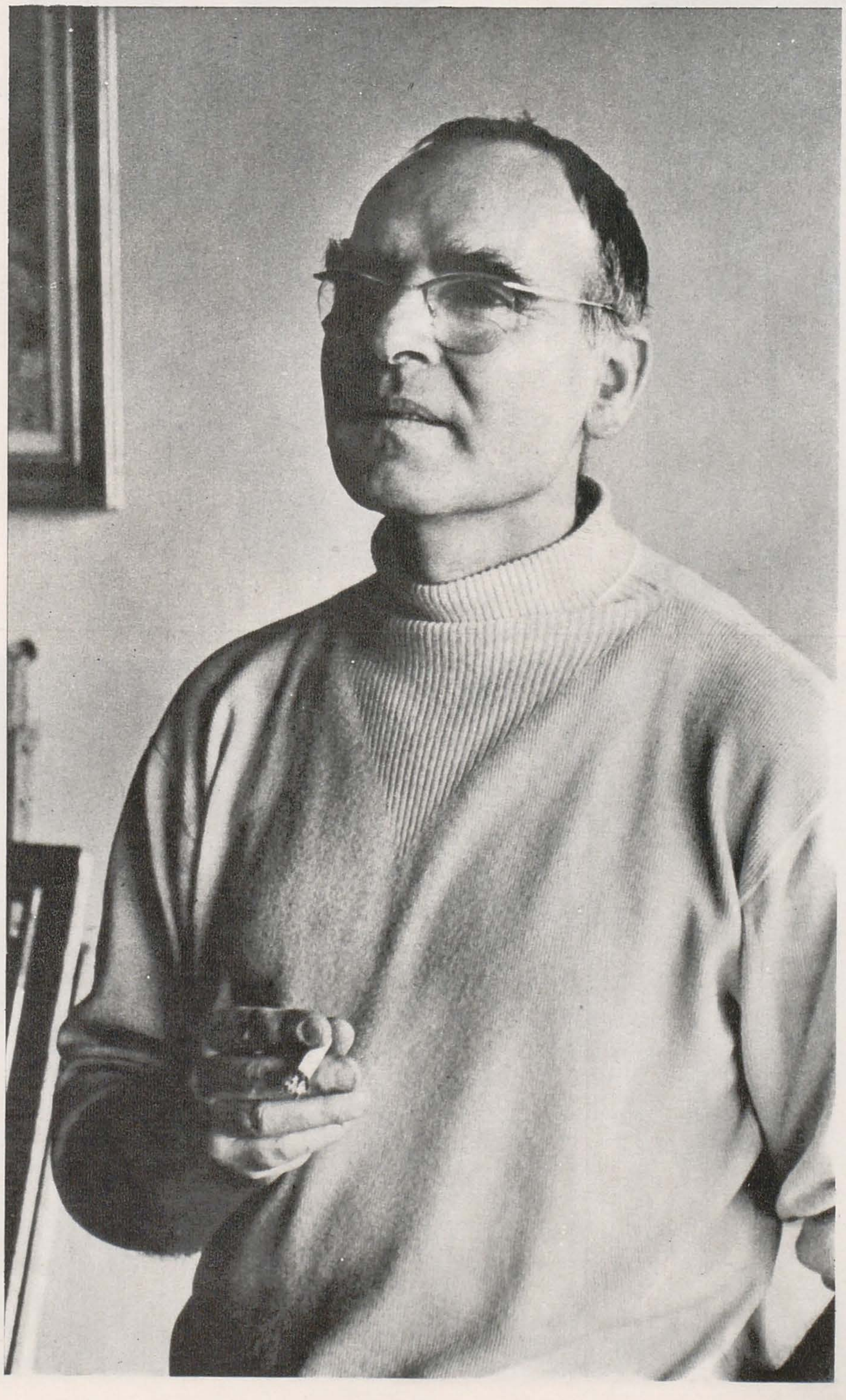
Prețuiesc cîștigurile artei moderne, eliberarea de anumite canoane, posibilitatea de a te exprima multiplu, interesul manifestat pentru cuceririle tehnice.

VASILE BRĂTULESCU

A T E L I E R

VASILE BRĂTULESCU





Pictor. Născut la 19 august 1916, la Hîrșova (jud. Constanța).
Studii: absolvent al Academiei de Arte Frumoase din București (1941), clasa prof. C. Ressu. Profesor la Liceul de arte plastice din București.
Din 1940 expune la saloanele oficiale, expozițiile de stat și alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1946 — București; 1960 — Hîrșova și Topologu; 1962 — București; 1969 — București.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Praga, Paris, Tel-Aviv — 1968; Lüdenscheid, Beirut — 1969.
Participă la expoziția internațională de la Szczecin — 1969.
Premii: 1944 și 1946 — Premiul Municipiului București.

A T E L I E R

COCEA MARIA

Sculptor. Născută la 21 decembrie 1935, în București.

Studii: absolventă a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1961).

Din 1964 participă la expozițiile de stat și alte manifestări colective.

Expoziție personală la București — 1969.

Participă la expoziția de artă românească de la Praga — 1968.

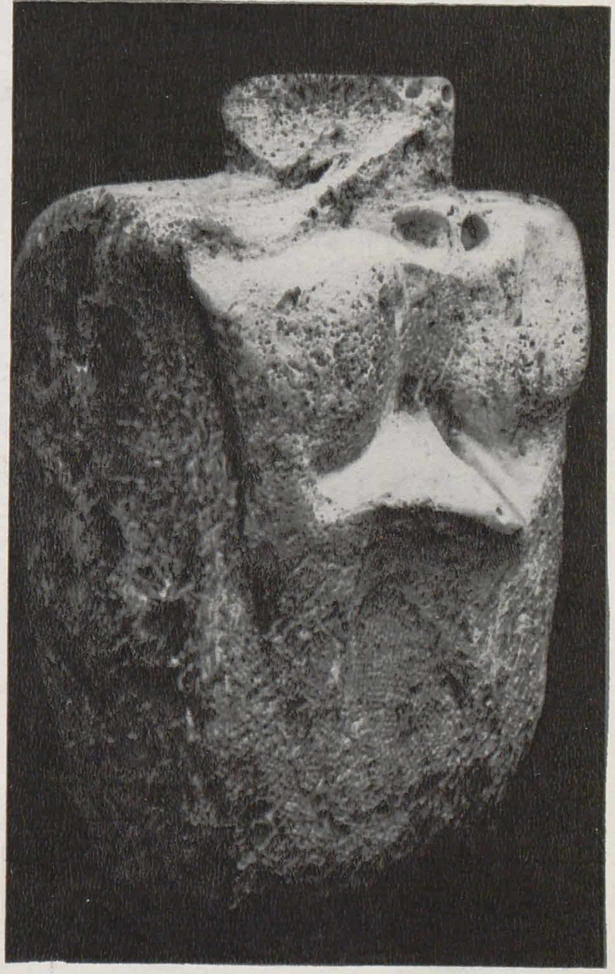
Premii: 1966 — Premiul pentru sculptură al Expoziției tinerilor artiști, București.

Mă gîndesc la o sculptură care profită din plin de cele trei dimensiuni, o sculptură ce intră cu voluptate în spațiu, în toate sensurile, și în care spațiul însuși pătrunde, aerînd-o. Există un raport de grație între gol și plin, pe care încerc să-l dibui. Piatra trebuie lăsată în largul ei, iar forma, oricît ar fi de simplă, trebuie să aibă amprenta mîinii și a gîndului omenesc. Sculpturile trebuie să fie create de om pe de-a-ntregul; nu-mi plac lucrările ce aduc cu pietrele găsite în natură, oricît ar fi ele de șlefuite de apă sau de vreme.

MARIA COCEA

1 | 2 3/4

1. Maria de Mangop — piatră
2. Femeie cu copil — piatră
3. Maternitate — piatră
4. Flux — piatră



Pictor. Născut la 6 octombrie 1929, la Ploiești.

Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București (1955).

Din 1955 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.

Expoziție personală la București — 1965.

Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: Bratislava, Dresda — 1956; Frankfurt, Russe, Upsala, Paris, Praga, Moscova, Leningrad — 1968; Torino, Tel-Aviv, Roma, Düsseldorf, Titograd — 1969.

Participă la expoziția internațională de la Szczecin — 1965.

Premii: 1964 — Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru pictură.

ATELIER

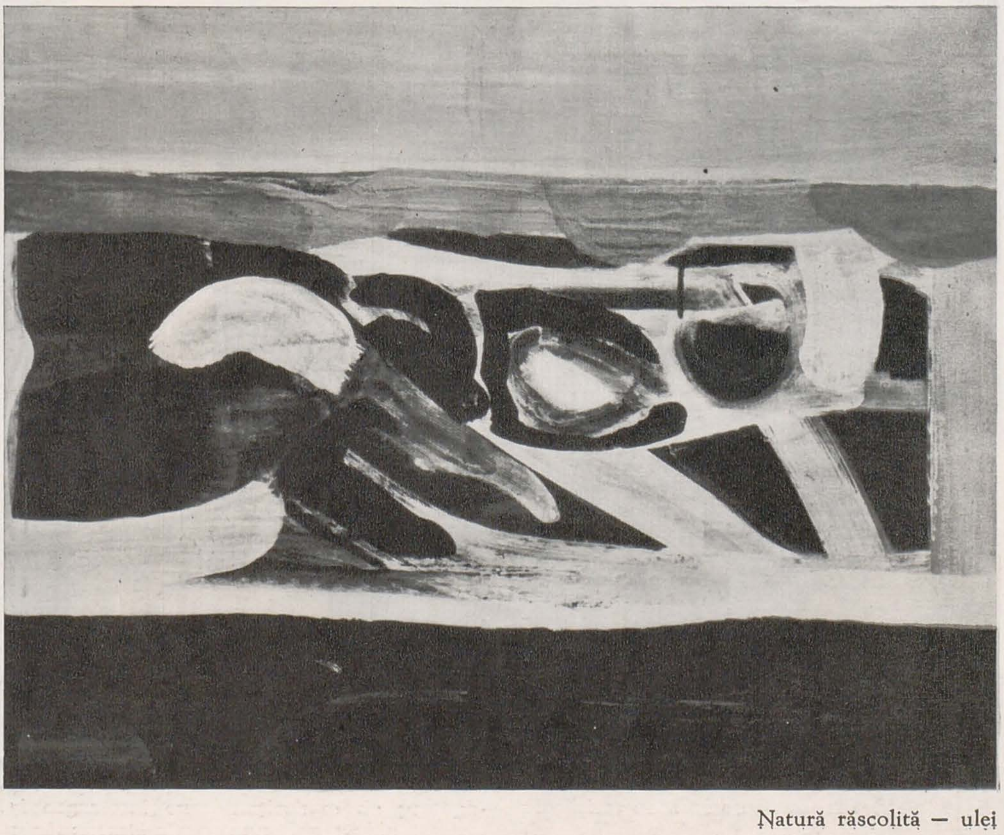
ION SĂLIȘTEANU

În pictură, tipul de dialog stabilit între formă, culoare, linie și valoare concretizează un univers care determină cu precizie niște coordonate spirituale specifice fiecărui artist. Cred că nu pot părăsi aceste coordonate, indiferent de temă, de soluție tehnică; cred că ele sînt determinate de un anumit registru al acuității mele senzoriale și intelectuale și, deși evoluția (tehnică, morală sau culturală) schimbă și îmbogățește imaginea, conținutul expresiei plastice, voi fi totdeauna limitat la ceea ce aș numi « lungimea de undă a receptivității mele umane... »

Există imagini pe care le « văd » înainte de a le face și imagini pe care le descopăr cu mult mai tîrziu, după ce le-am făcut.

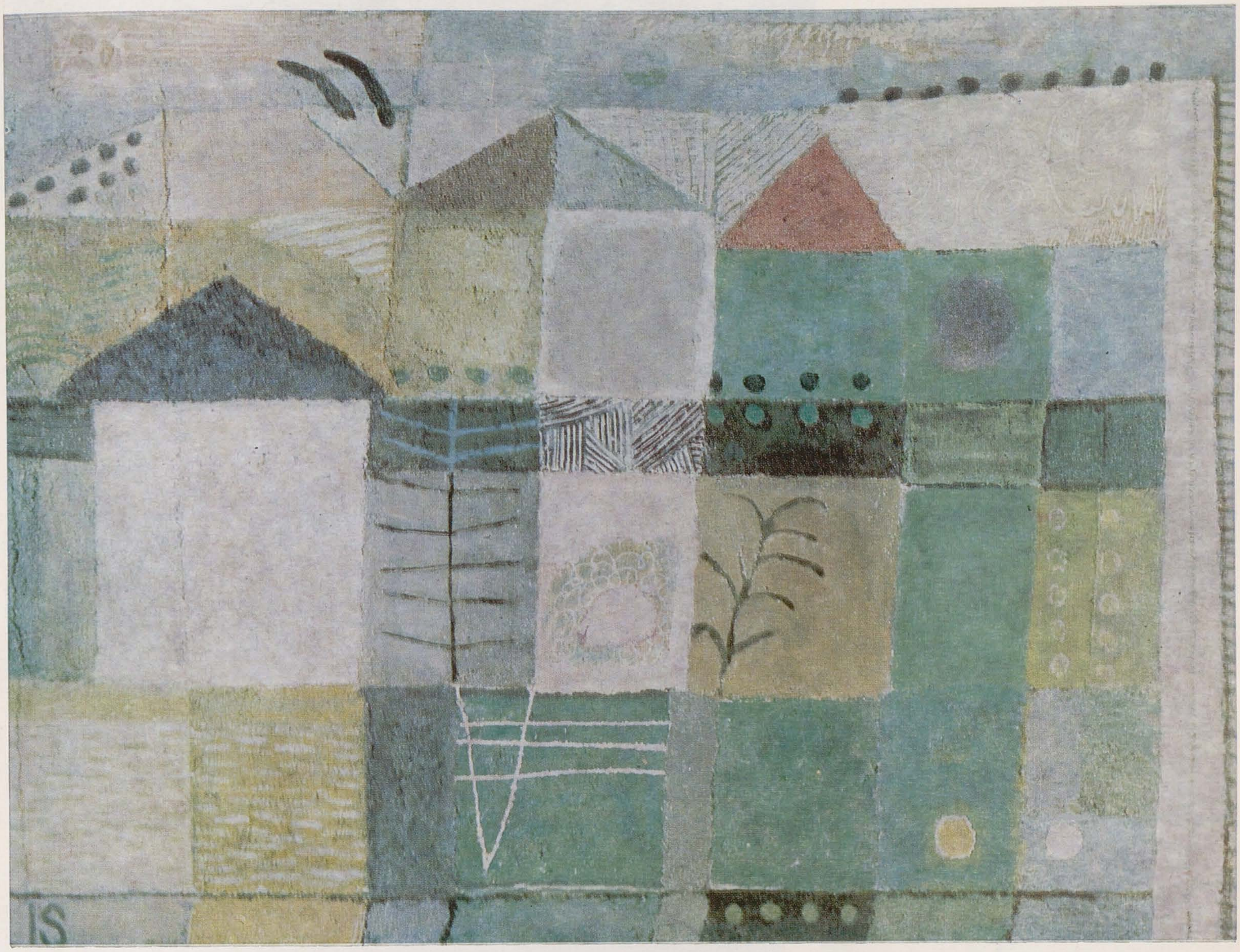
Mi se pare firesc să încerc să sondez propria mea condiție umană, pentru a descoperi umanitatea în general și mă întreb uneori în fața pînzelor cît din nevoia mea de ordine lăuntrică, cît din aversiunile mele, din îndoielile, din bucuriile mele sînt prinse în acele imagini. Și un lucru îmi este limpede: cu cît îmi voi aparține mai mult și pe de-a-ntregul mie, cu atît voi aparține mai mult epocii mele.

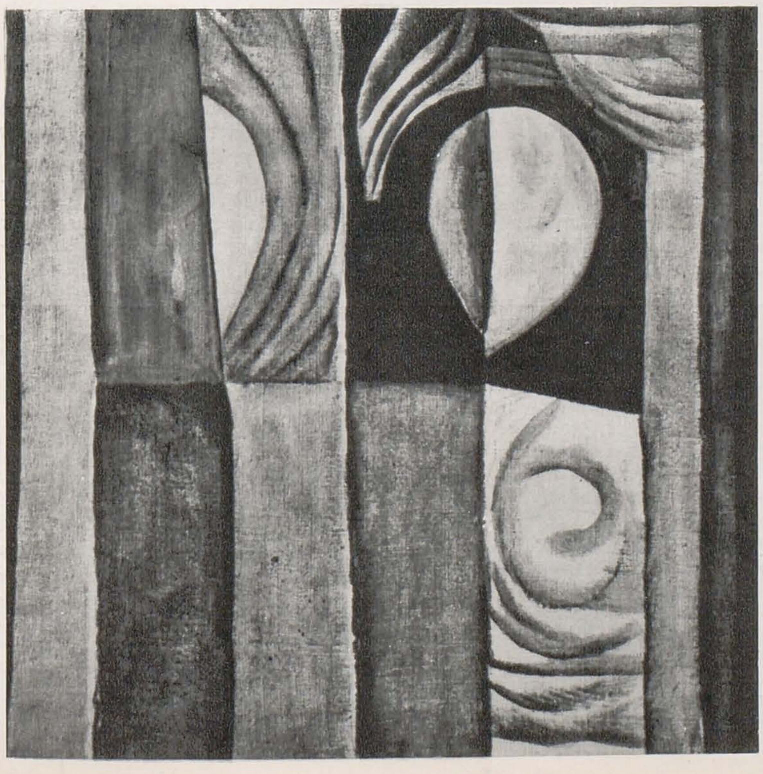
ION SĂLIȘTEANU



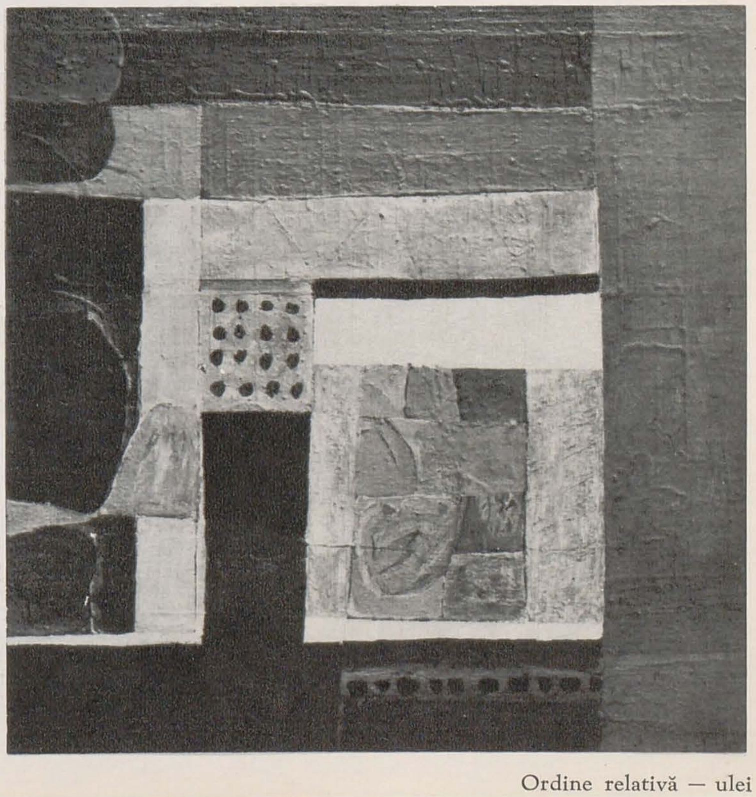
Natură răscolită — ulei

Grădini — ulei





Figuri uitate — ulei



Ordine relativă — ulei

CORESPONDENȚĂ
DIN PARIS

Pe marginea unei bienale a tinerilor artiști

DENYS CHEVALIER

În numărul 12/1969 al revistei noastre a apărut o corespondență a lui Georges Boudaille despre a VI-a Bienală Internațională de Artă a Tineretului. Publicăm, în continuare, articolul lui Denys Chevalier, în care același eveniment este prezentat dintr-un unghi de vedere diferit.

Analizînd aspectele negative ale celei de a 6-a ediții și plecînd de la ideea că ele nu sînt întîmplătoare, Denys Chevalier supune unui examen critic însăși concepția și modul de organizare al Bienalei de la Paris, ca instituție. Exprimarea unor asemenea puncte de vedere ni se pare utilă în măsura în care poate contribui la o mai lucidă apreciere a fenomenelor artei contemporane și a expozițiilor internaționale în care se manifestă.

În ziua inaugurării, pe lespezile esplanadei dintre Muzeul de Artă Modernă al orașului Paris și cel al Statului, afară, în aer liber, o mică aglomerație de oameni mi-a atras privirile, apoi pașii. În mijlocul sculpturilor expuse (structuri ambientale, piese de artă săracă, structuri primare, etc.) o tînără pereche, un băiat și o fată, după ce se dezbrăcaseră complet și se înfășuraseră în faldurile unui drapel american, care întrucîtva îi ascundea, mimau ori reproduceau realmente gesturile copulației.

Mai bine decît prin discursurile satisfăcute și convenționale ale responsabililor, cea de a VI-a Bienală, denumită a Tinerilor Artiști, era în mod oficial deschisă.

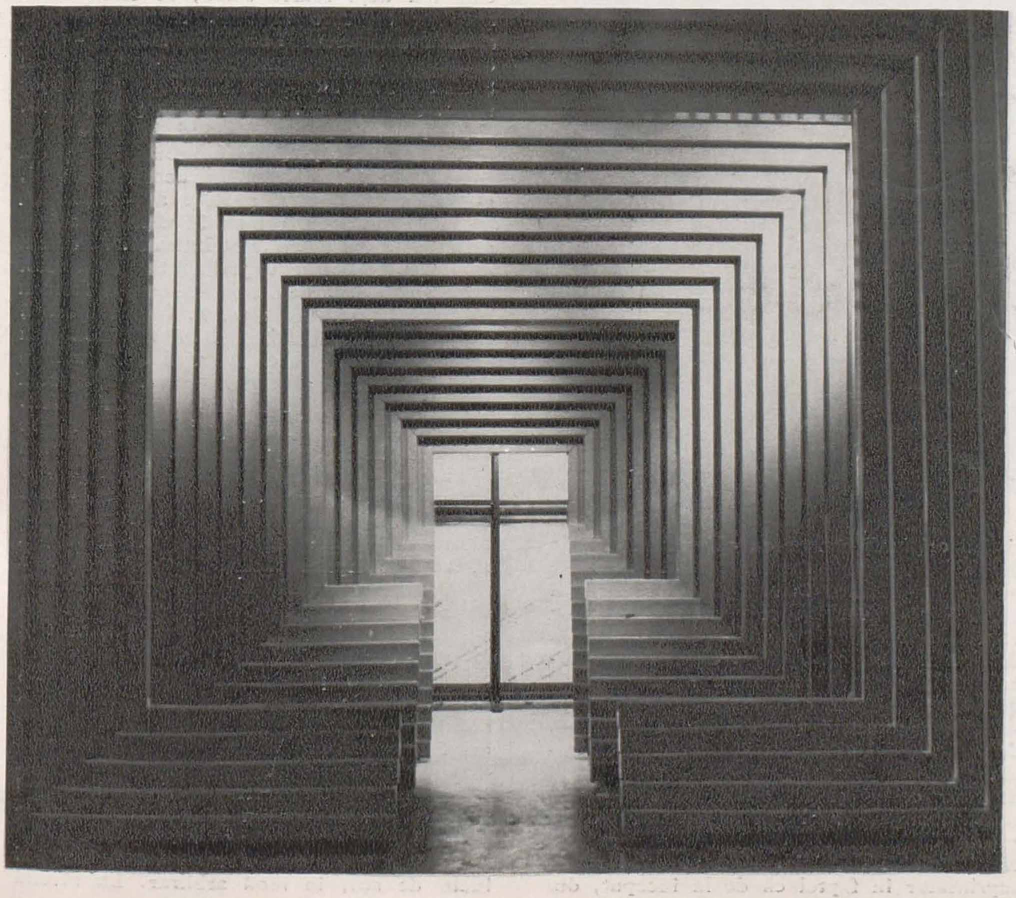
Neașteptată pentru public, dar premeditată și organizată cu minuțiozitate de protagoniști, această atracție nu figura, bineînțeles, în catalogul manifestărilor anexe sau neanexe. Totuși ea era aceea care dădea tonul acestei reuniuni internaționale, simbolizînd-o aproape.

De fapt, sosind prea tîrziu și fiind plasat prea departe, nu văzusem nimic din acele gesturi, ca să spun așa, profanatorii. Dar erau ele oare chiar atît de profanatorii? Fără îndoială că în mintea protagoniștilor acestui ciudat balet și al suporterilor lor exista ideea unei revendicări, a unei contestări sau a unui protest . . . dar a ce, și contra cui?? Nu era prea clar. Fiindcă, în cazul cînd înțelegeau să întineze în felul acesta stindardul american, atunci ar însemna că actul dragostei este înzestrat cu putere de pîngărire, ceea ce eu personal refuz să cred. Dacă, dimpotrivă, scopul era de a dovedi

că în societatea noastră modernă, dragostea este prizoniera forțelor ostile sau obscure reprezentate alegoric prin steagul yankeu, demonstrația nu era întru nimic mai convingătoare. Nu! Eu înclinam mai degrabă să cred că tînăra pereche, prin gestul ei, nu căutase altceva decît un mic și ieftin succes de scandal, cu care să se fălească în ochii prietenilor. Întocmai ca și răsuflata acțiune publicistică la care asistasem în ajun. În ziua aceea, zi rezervată presei, un expozant canadian, sculptorul Les Levine, locuind la New York, decernase premiul de 1.500 de franci, înființat de el cu o săptămînă înainte, premiu care-i purta (cu modestie) numele și al cărui juriu era format din unica sa persoană. De cîteva zile deja, el îi copleșise pe ziariști cu comunicate de presă trase la șapirograf, unde, cu o complezență lipsită de orice pudoare, își etala apetitul de publicitate. După cum mă așteptam, operația nu era decît o vulgară reclamă de cea mai josnică speță. De bună seamă, premiul i-a încununat pe doi dintre amicii « fondatorului », doi francezi — Gilles Larrain și François Dallegret care locuiau tot la New York și, pe deasupra, chiar în același cartier. Din întîmplare, desigur . . . Or, « Tubalair », opera lui Dallegret și a lui Larrain încă nu ajunsese atunci la stadiul de montaj. Pe de altă parte, se mai pune întrebarea, cine a avut absurda idee să-i invite la Bienală. Iată deci un lucru care demonstrează calitatea și gradul de seriozitate al acesteia. Căci nici Larrain și nici Dallegret nu se pretind artiști. Ambii afișează, față de tot ceea ce e în legătură cu arta, cel mai zdravăn, cel mai sănătos și mai masiv posibil dispreț. Lăsînd deci la o parte chestiunile de camaraderie, veselii farsori nu puteau fi decît foarte încîntați de caracterul publicitar al acestui faimos premiu, rentabil din punct de vedere al reclamei, dar fictiv pe plan bănesc; căci pentru a rezolva chestiunea pecuniară, fără îndoială că s-au gîndit să înființeze și ei data viitoare o recompensă al cărui laureat logic desemnat, să fie tocmai Levine . . . În orice caz nu ei ar fi fost cei care să respingă ideea lipsită de subtilitate, dar eficace, a canadianului donator: « Într-o ecologie cum este a noastră, bazată pe informare, este necesar ca arta serioasă să-și creeze propria ei informare. Premiul Les Levine la cea de a VI-a Bienală din Paris — 1969, face parte din sistemul de software care condiționează atitudinile culturale ». E limpede, nu?

Dacă am insistat asupra acestor două incidente, în fond minore, este pentru că ele îmi par foarte semnificative pentru climatul Bienalei; este triumful sterilității, al ignoranței, al nerușinării și al dezordinei. Cu unele excepții, lucrările înfățișate reprezintă exact tot ceea ce detest mai mult. Totuși, este de la sine înțeles că o asemenea colecție de nimicuri și de pretenții nu poate fi rezultatul unui hazard. Responsabilii trebuiesc căutați, și găsiți, la nivelul organizării acestei manifestări și chiar al concepției ei. Astfel, chiar ideea de bază a Bienalei din Paris trebuie repusă în cauză. Într-adevăr, promotorii ei s-au gîndit că o atare instituție era indispensabilă sănătății și renumelui vieții artistice pariziene. Veneția, Sao-Paulo, Anvers (pentru sculptură), Kassel și altele, constituiau exemple fascinante, negîndindu-se nici o clipă că o idee, pentru a fi considerată interesantă pe plan mondial, trebuie să fie, în primul rînd, originală, adică să nu fi avut — dacă era posibil — precedent.

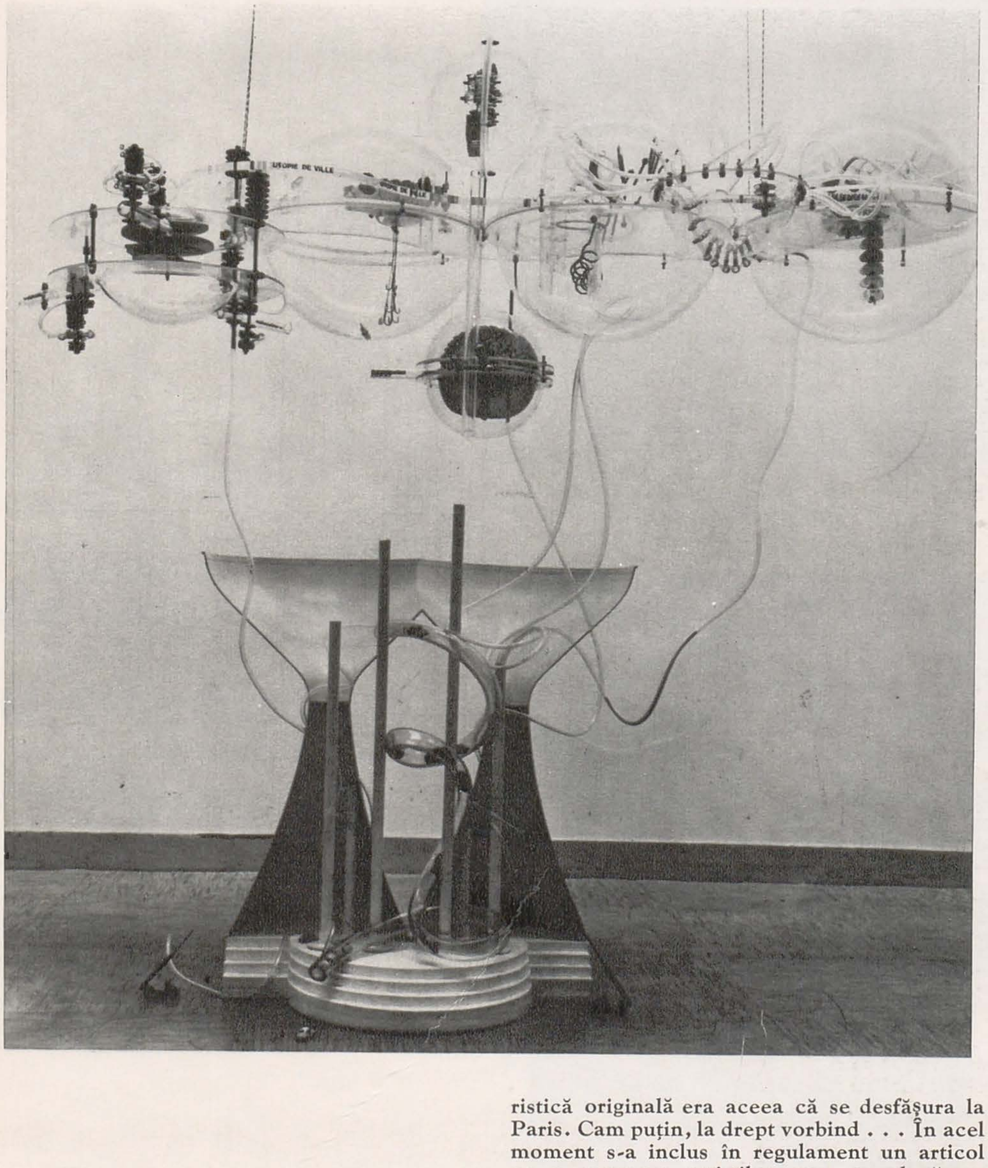
Or — și tocmai aici intervine greșeala — mult înainte ca Bienala de la Paris să ia ființă, modelele ei, bine rodate, funcționau deja în mod satisfăcător în mai multe țări. Și, cel puțin atunci cînd îți însușești ideile altora, elementarul bun simț te îndeamnă să le realizezi măcar mai bine. Pe de altă parte, Parisul nu dispunea (și din nefericire nu dispune nici astăzi) de nici un fel de instalații adecvate pentru un asemenea gen de manifestări. Dacă s-ar fi vrut cu tot dinadinsul să se copieze ceea ce se făcea în alte părți ale lumii, se cuvenea dintru început să se prevadă infrastructuri indispensabile și să se construiască, de pildă, clădiri moderne imense, adaptate scopului, în pădurile de la Boulogne și Vincennes. Un fel de Veneție, da, de acord, însă văzută mai grandios și



Juhani Linnovaara (Finlanda) — Tînără

Grupul din Gand (Belgia) — Trei ambianțe în construcție paralelă

J. Uhl, A. Carlini (R.F.G.) — Model de oraş pentru învăţămînt şi studiu



prestigios. Dar, în loc de aşa ceva, ce ne-a fost dat ochilor să vedem? Fără mijloace financiare şi fără idei, risipind puţinele credite ce-i fuseseră alocate, grăbindu-i totuşi înfăptuirea, s-a adoptat cea mai facilă şi cea mai nefericită soluţie: utilizarea Muzeului de Artă Modernă al oraşului Paris, această capodoperă arhitecturală a inepţiei şi a antifuncţionalismului, ruinată înainte de a fi fost terminată, tot mereu reparată şi restaurată cu bucăţica.

Lipsită de amploare şi de generozitate, fără spaţiul necesar pentru a fi instalată, Bienala de la Paris risca să pornească sub foarte proaste auspicii, fără să mai socotim faptul că iniţiatorii şi-au dat curînd seama de un alt cusur al ei, dintre cele mai dureroase şi anume de lipsa ei de personalitate, de specificitate. Într-adevăr, întocmai ca şi celelalte Bienale, ea urmărea să expună opere de artă plastică, să aibă un caracter internaţional şi să distribuie cîteva premii şi recompense. Acest lucru nu justifica însă întru nimic crearea unei noi (atît de puţin nouă de fapt) instituţii. În fond singura ei caracteristică originală era aceea că se desfăşura la Paris. Cam puţin, la drept vorbind . . . În acel moment s-a inclus în regulament un articol ce o consacra artiştilor care nu depăşesc vîrsta de 35 de ani. Astfel s-a născut prima Bienală a Tinerilor Artişti. Confuzia regulamentului, greoaia maşină a structurilor şi diversele instanţe contradictorii menite să selecţioneze artiştii (pentru secţia franceză, de pildă, există un juriu de admitere al Bienalei, un juriu al tinerilor artişti, un altul al tinerilor critici şi un drept de recuperare rezervat organizatorilor, funcţionarilor, delegaţilor din ministere etc.), nu pot ascunde funciara ei zădărnicie. Prin urmare, nimic suprinzător în faptul că de la început, din 1957, această confuzie s-a repercutat asupra planurilor de selecţionare, de organizare şi de prezentare. În plus, cu siguranţă că extrema complexitate a regulamentului era mai puţin destinată să precizeze obiectivele decît să mascheze nenumăratele posibilităţi de compromisuri şi de trucaje pe care le ascundea. Astfel, atunci cînd sculptorul Eugène Dodeigne a expus şi a obţinut premiul, el depăşise de mult limita de vîrstă. Acelaşi lucru s-a întîmplat şi cu majoritatea « tinerilor critici » ai juriului de admitere al secţiei franceze care, în mod normal, dacă s-ar fi respectat regulamentul, ar fi trebuit să fie înlocuiţi.

Toate aceste critici privitoare la selecţionarea invitaţiilor şi la organizare se adresează, după cum se poate observa, în special secţiei franceze, fiindcă, deşi secţiile străine sînt departe de a fi strălucite, ele nu ating totuşi un asemenea grad de mediocritate şi vlăguire. Din nefericire, avînd în vedere că participarea franceză şi a Şcolii din Paris este precumpănitoare, ea îşi pune pecetea asupra întregii Bienale.

Oricum, fără localuri satisfăcătoare, fără originalitate şi fără constituire logică, Bienala din Paris se află mereu în căutarea unei personalităţi proprii, adică în căutarea acelui ceva ce i-ar permite în afîrşit să se numere printre manifestările internaţionale importante şi indispensabile. Unii au avut atunci simplista idee să înmulţească numărul disciplinelor acceptate. Sculpturii, picturii şi gravurii i s-au adăugat machete de arhitectură, scenografia, cinematografia, televiziunea, diferite genuri de muzică modernă, fotografia, etc. (ar mai fi rămas de explorat arta culinară, arta menajeră, moda vestimentară etc.). Bienala ar fi devenit astfel marea întrunire mondială a tinereţii creatoare, şi asta în toate domeniile, ceea ce nimeni nu mai încercase vreodată. Depăşită Veneţia, acel model invidiat pe ascuns. Vom vedea ce vom vedea . . . Dar vai! am văzut. Căci inflaţia arareori e un semn de sănătate — şi nu numai în domeniul financiar — iar bulimia a atins rezultatele care de altfel erau de aşteptat, verificîndu-se o dată mai mult bătrînul şi mereu modernul adagio: « Ce-i prea mult, nu-i sănătos ».

În secţunea franceză, mai cu seamă, calitatea deja foarte slabă, se situa acum aproape de zero absolut. După cum îmi spunea sculptorul Leonardo Delfino — una dintre cele mai autentice speranţe ale tinerei Şcoli din Paris: « S-a atins acum cel mai de jos nivel. S-a isprăvit. Mai rău nu poate fi. . ».

La recenta Bienală, avînd în vedere că toate paliativele fuseseră întrebuinţate pentru a se ridica prestigiul năruit al acestei instituţii, s-a recurs la mirificul proiect al « lucrărilor de echipă ». Ele urmau în ultimă instanţă să fie semnul distinctiv al Bienalei. În cursul anilor precedenţi se experimentase deja acest semn distinctiv. Lucrările de echipă formau o secţie ca oricare alta, la fel ca baletul, scurtul metraj, machetele de urbanism sau de arhitectură, fără ca ele să fi dat rezultate deosebit de încurajatoare. Acum însă, acestea aveau să devină calul de bătaie al manifestării.

Artiştii au fost aşadar îndemnaţi să se constituie în echipă pentru a realiza în comun o machetă sau, dacă ar fi fost posibil, o lucrare la scară reală. În felul acesta, artişti care nu se cunoscuseră decît întîmplător în cafenele sau la vernisaje, au fost încurajaţi să lucreze împreună. Dar în ce scop? Acela de a realiza o operă de circumstanţă, sau ca să poată totuşi expune? Pentru cei mai mulţi, aceste căsătorii, făcute la repezeală, au fost destul de dezamăgitoare fiindcă, ori unul dintre asociaţi cu o personalitate mai puternică, mai determinantă, îşi impunea limbajul, reducîndu-şi camarazii la rolul de executanţi, ori faimoasa lucrare în echipă nu reflecta altceva decît nehotărîre şi contradicţii interne.

Fără îndoială, cooperarea artiştilor în scopul unor creaţii în comun este posibilă, poate este chiar de dorit, dar ea nu va fi niciodată realizată în baza unui decret, a unor hotărîri luate de sus, în mod arbitrar. La nivelul

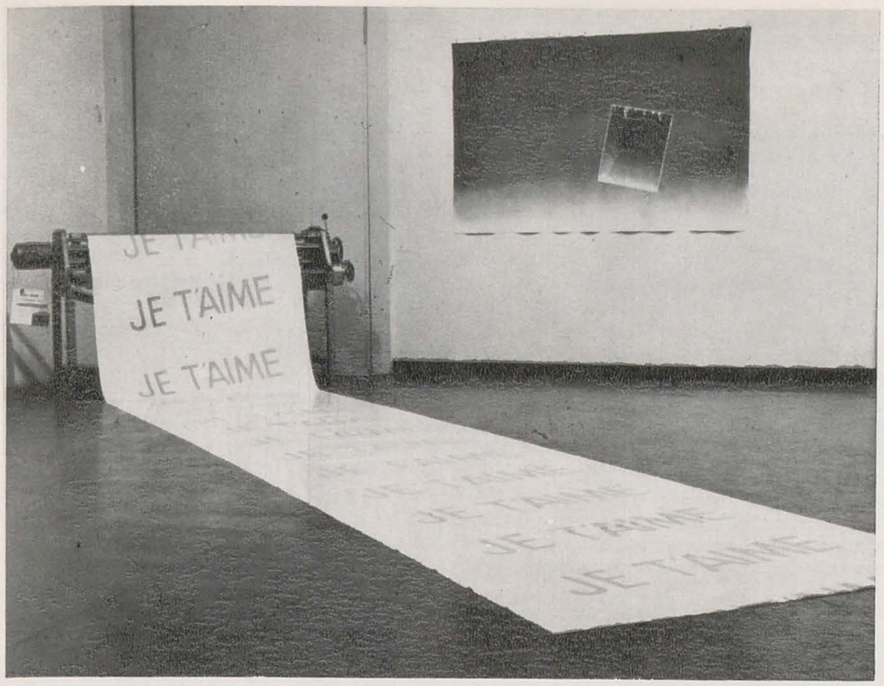
elaborării artistice ea trebuie să procedeze, pentru a rămîne în viață și a fi benefică, în felul unei dezvoltări celulare, aidoma unui organism; cu alte cuvinte, ea trebuie să fie rodul unei cooperări, nici impusă și nici măcar sugerată. În orice caz, reușitele în acest domeniu nu pot fi decît rare și imprevizibile.

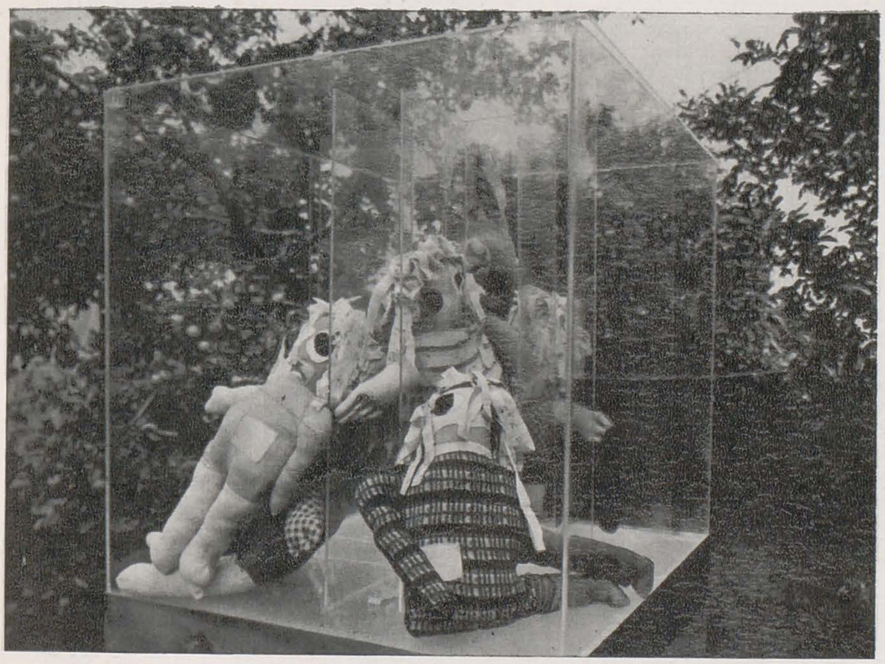
Un alt inconvenient al formulei pluridisciplinare adoptate este dispersarea obligatorie a manifestărilor. Deoarece, pe bună dreptate, nu puteau avea loc în încăperile strîmte ale Muzeului de Artă Modernă al orașului Paris, prin forța lucrurilor, reprezentațiile teatrale au fost exilate în cele patru puncte cardinale ale orașului, în săli care acceptaseră să găzduiască aceste experiențe. Același lucru s-a întîmplat și în cazul anumitor audiții de compoziții muzicale. În ceea ce privește artele plastice, pentru a îmbogăți consistența lor, mai degrabă anemică — din muzeu, s-a solicitat colaborarea mai mult sau mai puțin interesată a diverselor-galerii, care, după ce au primit acordul Bienalei, au prezentat în localul lor expoziții ale tinerilor pictori. Astfel, Bienala a fost împrăștiată în toate colțurile capitalei.

Se înțelege deci că nu pot avea curajul să vorbesc în mod detaliat despre operele prezentate cu ocazia acestei manifestări. Mai întîi pentru că multe dintre ele nu le-am văzut, fiind expuse la Chatillon, la Créteil, ori mai departe, la zeci de kilometri distanță, apoi pentru că ceea ce am văzut în cele două muzee, nu merită, cu unele excepții, altceva decît grabnica uitare și indiferență. Fotografiile israelitului Alex Agor, « umflabilul » echipei cehe, asamblajul metalic al peruvianului Sanchez, « parcursul » canadianului Les Levine, panoul de propagandă al cubanezilor Fernando și O'Reilly nu sînt altceva decît niște lucrări lenevoase, fără imaginație, vulgare și de-a dreptul academice.

Printre excepțiile la care făceam aluzie mai sus, s-ar putea număra, la rigoare, « Concesiunea perpetuă » (Boltansky), « Cronus » (atelierul din Montevideo), « Cele patru elemente » (grupul românesc), și mai cu seamă « Trei ambianțe în construcții paralele « (Grupul din Gand), « Vivarium » (grupul Ado, Brown, Jacot) și « Fata cea mai veselă din lume » (echipa cehoslovacă Haberernova). În mijlocul banalității și mediocrității operelor individuale, aș menționa bucuros, totuși, pentru seriozitatea concepției și a execuției, sculpturile finlandezului Ryykko, ale româncei Silvia Radu, ale portughezului Carneiro, picturile danezului Rylander și ale iugoslavului Neskovic.

În românește de IRINA FORTUNESCU





Dufo (Franța) — Te iubesc

Mira Haberernova — Jakubisko — Kotik (Cehoslovacia) — Fata cea mai veselă din lume

Ado — Brown — Jacot (Franța) — Vivarium

O nouă monografie MATISSE

Recent, o nouă prezentare monografică, semnată de cunoscutul critic și istoric de artă italian Giuseppe Marchiori s-a alăturat impunătoarei bibliografii despre Matisse.

O sută de ani de la nașterea pictorului — și cincisprezece de la moartea lui — constituie un suficient recul temporal pentru a permite o cît mai exactă situare a operei lui Henri Matisse în agitatul cîmp artistic al secolului XX.

Între cei care au intenționat să acorde artelor o funcție integratoare, dezalienantă — aici nu pot lipsi numele lui Klee, Brâncuși — Matisse s-a exprimat și s-a explicat,poate, cu cea mai mare limpezime. « Nu vreau să neliniștesc » este mai mult decît o formulare — oricît de fericită — găsită pentru un interviu (Georges Charbonnier, Le monologue du peintre), e un veritabil « credo » existențial. Exemplară este consecvența cu care Matisse a urmărit « o artă a echilibrului, a purității, a seninătății sufletești, fără subiect neliniștitor, nici preocupant, care să fie o alinare, un calmant cerebral, ceva analog unui fotoliu bun ».

Celebra formulă a « bunului fotoliu », devenită, pentru unii «acoperire», justificare a facilităților de toate gradele, tocmai de aceea, pentru alții, obiect al unei prea grăbite deriziuni, poate fi considerată cheia unei arte ce — scrie Giuseppe Marchiori — evită, refuză « angoasa, neliniștea, chinul » și « trebuie să fie un izvor de pură bucurie vizuală » (s.n.)

O simplă intuiție pe care Apollinaire și-o rezumase într-un joc de cuvinte: « Matisse este un novator, numai că el reînnoiește mai mult decît inovează », își găsește, în cartea lui Giuseppe Marchiori, demonstrația adecvată.

Este inevitabil simplificatoare, dar necesară, constatarea că reînnoirile lui Matisse s-au desfășurat în mai multe sensuri, convergente însă. Dacă renunțarea la mimesisul coloristic (« Noi ne-am îndepărtat în întregime de culoarea de imitație », spune Matisse) ca și tendința de a reduce distanța fizică, de a înlocui tabloul-spărtură cu tabloul-suprafață, cu planul colorat, creator de spațiu, erau idei care « circulau în aer » în primele decenii ale secoului, problema confortului vizual (datorat culorilor « frumoase», care « să emoționeze fondul senzual al oamenilor ») esențială pentru Matisse, neglijată în epocă, uneori pînă la cacofonie cromatică, își găsise o abordare destul de asemănătoare încă la Delacroix, pentru care tabloul trebuie să fie « o sărbătoare pentru ochi ».

Giuseppe Marchiori insistă mai mult decît s-a obișnuit pînă acum asupra perioadei în care, după 1895, Matisse a învățat în atelierul lui Gustave Moreau. Acesta i-a prevăzut capacitatea de « a simplifica pictura ». Desigur, fastul, bogăția vocilor cromatice, dragostea pentru arabesc, « ornamentul sinonim luxului » (cum scrie Pierre Marois) — nu sînt nelipsite de legătură cu « misteriografia orientală sardanapalescă a lumii estetizante a lui Moreau », cu al său « exces de cultură ezoterică » (de altfel, Moreau — pedagogul recomanda pentru dezintoxicarea de arta muzeelor, « coborîrea în stradă »)

Printre alte date, o improvizată fișă de dicționar ar putea cuprinde: 31 decembrie 1868, născut la Cateau Cambrésis; studii de drept, 1887; Academia Julian, Ecole des Arts Décoratifs, colegi Rouault, Marquet, Piot; Bretania, Corsica, Collioure, Saint-Tropez, cu ceea ce Giuseppe Marchiori denumește « mitologia balneară »: « Lux, calm și voluptate » (1904) « Bucuria de a trăi » (1905), apoi « Luxul » (1907); Italia, care pentru Matisse înseamnă în primul rînd Duccio, Giotto, Piero della Francesca; « Dansul », « Muzica » (1910); « atmosfera unui orient revăzut », pe urmele lui Delacroix — Maroc, începînd cu 1913; seria odaliscelor; Nisa, 1917; călătoria în Tahiti, reflex al admirației pentru Gauguin (1930); S.U.A., după 1931; 68 sculpturi, pînă în 1932; după 1932, pînă în 1952, ilustrații la Mallarmé, Baudelaire, Ronsard, Charles d'Orleans cu « o aparentă facilitate a definiției formale »; 1934, scrie într-o notiță autobiografică « muncă foarte regulată în fiecare zi, de dimineață pînă seara »; Cimiez, 1941; hîrtiile decupate, 1947; capela de la Vence, prima « biserică veselă », 1951; moare la 3 noiembrie 1954, la Nisa.

Trecînd peste locurile comune ale « folclorului de atelier » (« Ceea ce urmăresc înainte de toate este expresia » sau, despre inocența infantilă rîvnită de artiști, « Trebuie să știi să păzești încă această prospețime a copilăriei în contact cu obiectele, să păstrezi această naivitate. Trebuie să fii copil toată viața . . .»), Giuseppe Marchiori urmărește reflecția pictorului asupra faptului artistic, ce aduce cîteva puncte fixe asupra cărora Matisse va reveni, la diferite vîrste; în primul rînd asupra acelui « respect al meseriei » căreia i s-a dedicat: « Lucrez atît cît pot și cît pot mai bine toată ziua. Dau întreaga mea măsură, toate mijloacele mele. Și după, dacă ceea ce am făcut nu e bun, nu mai sînt responsabil de aceasta; e fiindcă, într-adevăr, nu pot face mai bine ». Sau, în altă parte: « Artistul dă lucrul cel mai bun în tablourile sale. Cu atît mai rău pentru cei cărora aceasta nu le ajunge; cuvintele artiștilor nu contează esențial. »

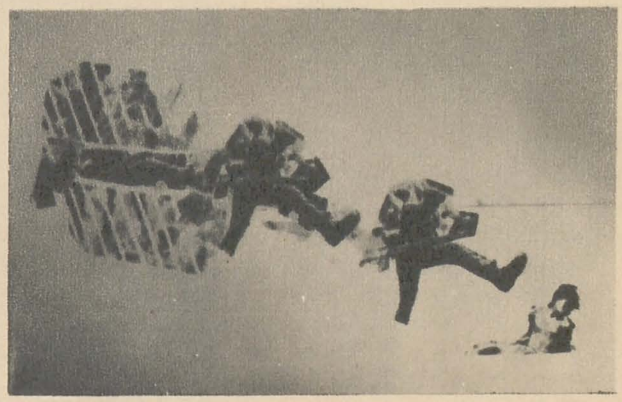
Indispensabila abilitate, adusă de exercițiul îndelung (« a lucra modelul pînă la a-l avea suficient în mine pentru a putea improviza ») poate ascunde o capcană: « Mîna nu este decît prelungirea sensibilității și a inteligenței. Cu cît este mai suplă, cu atît ea este mai supusă. Nu trebuie ca servitoarea să devină stăpînă ».

Poate că acea cunoscută definiție baudelaireană a desenatorului « filosof, abstractor de chintesențe » își găsește o corespondență concretă în grija lui Matisse pentru claritatea formulării plastice — nu simplismul acesteia, cum nu de puține ori a fost interpretat « Vreau să ajung la acea stare de condensare a senzațiilor care fac tabloul » (s.n.) Și, într-o discuție cu Aragon: « Am încercat, în arta mea, să creez un mediu cristalin pentru spirit: (s.n.) această limpezime necesară am găsit-o în mai multe locuri ale lumii, la New York, în Oceania, la Nisa''.

Atent în a sugera ,,climatul unui timp'', Giuseppe Marchiori adaugă la cantitatea de reproduceri ale creațiilor lui Matisse — uneori succint comentate — ilustrații fotografice indirect, dar subtil relaționate cu acestea, ca produse ale unei aceleiași ambianțe culturale: Maeterlinck și Yvette Guilbert, fotografiați de Steichen, mobilă « art-nouveau », amatori de curse hipice, costume pentru baletele ruse, partituri de Stravinski, atelierul lui Brâncuși (în 1930).

În monografia de față, în analiza estetică și în emiterea judecăților de valoare, Giuseppe Marchiori pornește întotdeauna de la termenii — și ceea ce e mai important, de la sensul — gîndirii artistice matissiene.

M. D.



EXPOZIȚIA DE GRAVURĂ ȘI DESEN DIN CHILE

În luna decembrie, sala Ateneului a găzduit expoziția de gravură și desen din Chile.

Intenția organizatorilor — Institutul pentru popularizarea artelor plastice a Universității din Chile — de a face cunoscute « bogatele tehnici ale gravurii chiliene și variatele sale concepții » și-a găsit concretizarea prin prezentarea unei selecții de 98 de gravuri și desene, semnate de 23 de artiști din generația mijlocie și cea tînără.

Diversele tehnici — de la gravura pe lemn pînă la serigrafie și de la gravura pe metal pînă la colografie — evidențiază concepții artistice dintre cele mai variate, subsumate mai tuturor curentelor contemporane — un realism cu tentă naivă *(Maria Mohor Zummers)*, modalități ale expresionismului *(Draco Maturana, Gracia Barrios, Luz Donoso Puelma)*, ale expresionismului înclinînd spre abstract *(Ernesto Fontecilla, Alfonso Puente Guajaro)*, abstracție *(Eduardo Perez Tobar — Eduperto)* și abstracție gestuală *(Ricardo Mesa Nuñez)*, formulări constructiviste *(Juan Bernal Ponce)*, compulsări cu un aer de mașinărie suprarealistă *(Julio Quiroz A)*, compuneri de pop-art și actualism cu ancorare în realitatea contemporană *(Eduardo Martinez Bonati)*. Alte prezențe ale expoziției sînt *Dinora Doudchitzki, Delia Del Carril, Dino di Rosa Padilla, Ivan Vial Williams, Lucy Rosas, Mireya Larenas*. (În ilustrație: *Portret de chilian*, litografie de Maria Mohor Zummers; *Desen* de M. Ricardo Mesa Nuñez; *Iritatio belli*, serigrafie de Eduardo Martinez Bonati).

M. D.

LUKI GALACTION PASSARELLI

Deschisă la 16 decembrie, în sala Ateneului Român expoziția pictoriței Luki Galaction Passarelli (expoziție reluată în continuare, la Casa scriitorilor) conține 42 tablouri în ulei.

Sînt compuneri cu un substrat literar, de meditație alegorică *(În miezul pămîntului, Reîntoarcerea, În noi doarme trecutul, Spirit vegetal, În noi umbre și lumini, Zîna bălții)* substrat ce e prezent și în portrete *(Înțelepciunea morții* — portretul tatălui artistei, Gala Galaction) precum și consemnările peisagistice *(Arșița, Măslini, San Filippo, San Martin, Olevano, Sat în Calabria)* ce reușesc uneori să introducă în datele stricte ale realității, o atmosferă enigmatică, de mister în plină lumină (ciclul *villa Doria Pamfili*).

După 35 de ani de la stabilirea în Italia — vreme în care s-a ilustrat și ca nuvelistă nutrindu-și literatura cu amintirea pămîntului natal și ca eseistă interesată de problemele artei, iar ca pictoriță, manifestîndu-se, prin expoziții în Italia, Elveția, S.U.A., Franța — Luki Galaction Passarelli dovedește prin actuala expoziție că și-a păstrat, ba chiar și-a sporit « duhul născocirii și al perfecționării » pe care în 1932, i-l lăuda Nicolae Tonitza, fostul ei profesor. (În ilustrație: *San Filippo*).

M. D.

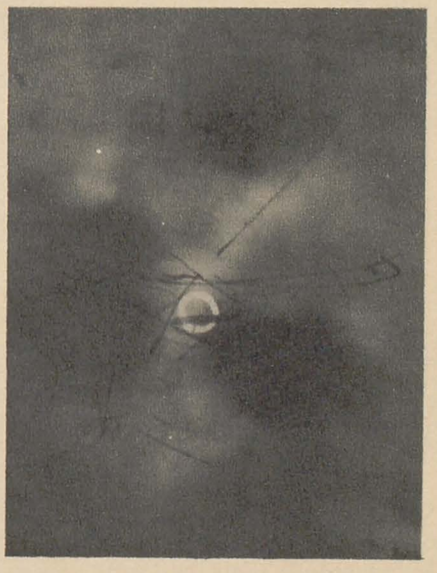
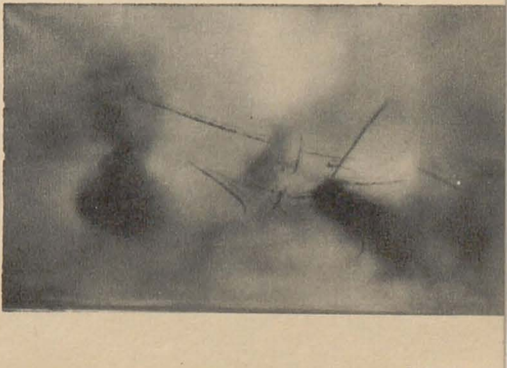
IOANA CELIBIDACHE

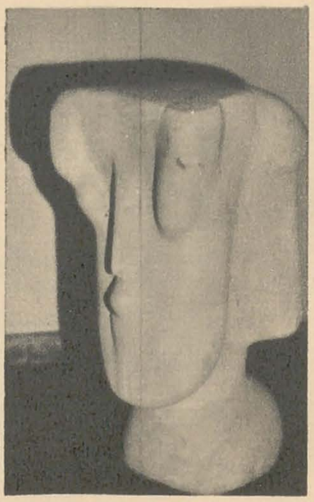
Ateneul Român a găzduit în perioada ianuarie—februarie expoziția de pictură Ioana Celibidache.

Prezentă în ultimii ani la diverse manifestări — *Salon d'Automne, Salon de Mai, Salon des femmes peintres, Des peintres temoins de leur temps* etc., Ioana Celibidache a deschis prima expoziție în 1959 la Roma, expunînd apoi la diferite galerii din Italia, Republica Federală a Germaniei, Franța, Luxemburg, Belgia, Danemarca, Anglia etc. Expoziția organizată împreună cu pictorul Corneille la Paris în 1960 a constituit — după aprecierile criticii — o certă afirmare a pictoriței în viața artistică. În 1967 este distinsă cu *Premiul Larbourd* (medalia de argint) pentru ilustrațiile poemelor lui Raymond Quenneau.

Compoziții plastice abstracte, cele 14 lucrări prezentate la București alcătuiau un ansamblu unitar ca viziune și stil, reprezentativ pentru etapa actuală a evoluției artistei. « E rar — mărturisește Eugen Ionescu — dacă nu cu neputință, să găsești la un pictor o atare măiestrie a mijloacelor de expresie . . . Rafinamentele acestui limbaj sînt orchestrate cu o siguranță absolută . . . Într-o compoziție complexă, în care culoarea devine formă și forma culoare . . . » (În ilustrație: *Din zori pînă în amiază, Acoperișuri sub jurămînt*).

H. H.



ADINA ȚUCULESCU

SCULPTURĂ și PASTELURI

Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. Noiembrie-decembrie 1969. A doua expoziție personală. A cuprins 10 sculpturi și 35 lucrări de pictură în pastel — portrete și compoziții plastice.

ELENA BRONIȚKI

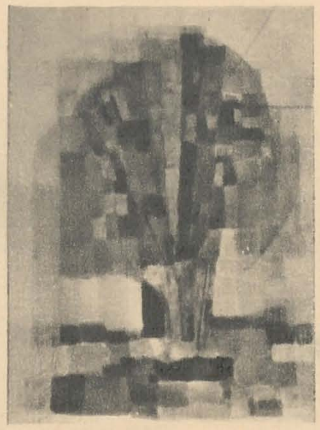
XILOGRAVURĂ

Galeriile de artă din calea Victoriei. Decembrie 1969-ianuarie 1970. Prima expoziție personală, alcătuită din 20 xilogravuri — compoziții plastice figurative și portrete.

LUDOVIC BALOGH

ACUARELĂ

Muzeul județean din Miercurea Ciuc. Octombrie-noiembrie 1969. A treia expoziție personală, cuprinzînd 40 acuarele — peisaje, naturi moarte, flori. Aceeași expoziție a fost organizată, în noiembrie-decembrie, la Casa de cultură din Odorhei.



NICOLAE SAVA

PICTURĂ

Sala Kalinderu. Noiembrie-decembrie 1969. Prima expoziție personală, cuprinzînd 20 lucrări de pictură — compoziții, peisaje, portrete.

DIMITRIE VOICU

CERAMICĂ

Sala Kalinderu. Noiembrie-decembrie 1969. A doua expoziție personală, alcătuită din 35 lucrări — vase, platouri, boluri, căni, diverse servicii etc. — executate în gresie, porțelan, faianță.

GABRIELA BARCAN

GRAFICĂ

Studioul Muzeului Zambaccian. Decembrie 1969. A doua expoziție personală. Au fost expuse 21 compoziții plastice figurative executate în tehnică combinată.

GHEORGHE GLAUBER

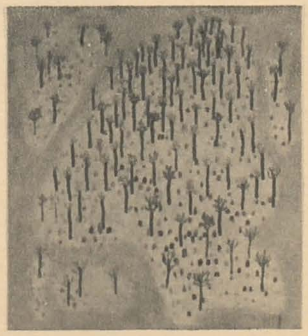
PICTURĂ

Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. Noiembrie-decembrie 1969. Prima expoziție personală, alcătuită din 18 lucrări de pictură în ulei, reprezentînd portrete, peisaje, naturi moarte, compoziții plastice.

MIHAIL MEIU

SCULPTURĂ

Galeriile de artă din bd. Bălcescu. Decembrie 1969—ianuarie 1970. A doua expoziție personală, alcătuită din 40 lucrări de sculptură — portrete, torsuri, compoziții— executate în piatră, marmură, beton, teracotă, ghips.



VIOREL MĂRGINEAN

PICTURĂ și DESEN

Dalles. Ianuarie—februarie. Prima expoziție personală, cu 39 lucrări de pictură și 59 desene, peisaje, flori, naturi moarte.

RODICA PANDELE

PICTURĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. Ianuarie 1970. A cuprins 20 lucrări de pictură în ulei — peisaje, portrete, flori, compoziții plastice.

ȘTEFAN BILCIU

CERAMICĂ

Sala « Arta » — Brașov. Decembrie 1969-ianuarie 1970. Prima expoziție personală, alcătuită din 28 lucrări de ceramică — compoziții sculpturale, vase, diverse piese și panouri decorative.

SORIN DIMITRIU IORMEANU

SCULPTURĂ

Studioul Muzeului Zambaccian. Decembrie 1969—ianuarie 1970. A treia expoziție personală, cuprinzînd 21 compoziții sculpturale abstracte, executate în metal bătut.

MARIA GION

SCULPTURĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. Decembrie 1969—ianuarie 1970. Prima expoziție personală, cuprinzînd 11 lucrări — portrete, compoziții sculpturale, proiecte de monument — executate în marmură, piatră, teracotă, ghips patinat, aramă bătută.

GION MIHAIL

GRAVURĂ și DESEN

Galeriile de artă din bd. Magheru. Decembrie 1969—ianuarie 1970. A patra expoziție personală, alcătuită din 40 lucrări — compoziții grafice cu o notă expresionistă, realizate în desen (tuș, laviu, cărbune) și în diferite tehnici de gravură.

ION VLAD

PICTURĂ

Galeriile de artă din bd. Magheru. Ianuarie 1970. A doua expoziție personală, cuprinzînd 20 lucrări de pictură în ulei — peisaje, portrete, naturi moarte, compoziții plastice.

ILEANA CODREANU

PICTURĂ

Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. Ianuarie 1970. Au fost expuse 15 lucrări de pictură, reprezentînd peisaje și flori.

NICOLAE ADAM

PICTURĂ

Sala Kalinderu. Noiembrie-decembrie 1969. A doua expoziție personală, cuprinzînd 21 lucrări de pictură — compoziții plastice figurative.

LUCREȚIA IONESCU

PICTURĂ

Galeriile de artă din str. Mihai Vodă. Ianuarie 1970. Au fost expuse 17 lucrări de pictură, reprezentînd peisaje, flori, naturi moarte, compoziții plastice.

SABINA NEGULESCU FLORIAN

PICTURĂ

Galeriile de artă din calea Victoriei. Ianuarie 1970. A doua expoziție personală, cuprinzînd 12 lucrări de pictură în ulei și 10 pasteluri — peisaje și flori.

MIHAI GHEORGHE

PICTURĂ și GRAVURĂ

Studioul Muzeului Zambaccian. Noiembrie 1969. A patra expoziție personală, cuprinzînd 6 lucrări de pictură în ulei și 6 litografii. Compoziții plastice, figurative și abstracte.

RÉSUMÉS

LA SIGNIFICATION HISTORIQUE DE L'ART MODERNE

M. René Huyghe a eu l'extrême obligeance de nous transmettre quelques chapitres (« La signification historique de l'art moderne », « L'artiste et le milieu social », « Le programme de l'art »), de son livre intitulé « L'Art et la Vie Moderne » — en cours de parution. Ces extraits, publiés successivement dans les numéros 1,2,3/1970 de notre revue, révèlent dans une certaine mesure le sens même du livre. Il ne s'agit pas d'un constat, d'une analyse pertinente des phénomènes complexes et complètement nouveaux ; le sens du livre est autrement profond ; c'est un sens grave puisqu'il s'agit d'une interrogation et d'une tentative de réponse qui porte sur la condition de l'art en tant qu'expression de la condition humaine dans ce vingtième siècle dominé par la machine, par le dieu de la technique. M. René Huyghe poursuit, en le nuançant, son ancien dessein d'établir la correspondance qui a existé depuis toujours entre l'art d'une époque et l'ensemble historique de la civilisation. Considéré comme un facteur actif et conscient, bien que determiné, de la vie sociale actuelle, l'artiste se trouve devant l'alternative de se laisser dominer par la machine ou bien de lui opposer les données permanentes de l'esprit humain. « La société moderne a donc besoin avant tout de trouver les correctifs à lui imposer pour défendre la tâche permanente de l'homme, par-delà les exigences hasardeuses de son développement. Si l'obscure conscience des dangers de la machine et du nivellement collectif qu'elle entraîne est à la source de ce qu'on pourrait appeler la névrose de notre civilisation, emportée par des forces dont elle perd le controle et qui la dégradent, l'art, interprète de l'âme profonde et encore inexprimée de la société, n'a-t-il pas, au contraire, pour remplir son rôle historique, à élever la première des protestations? Ne doit-il pas souligner l'erreur d'aiguillage que pourrait entraîner une trop grande docilité aux poussées aveugles de l'événement? » Outre l'ample et lucide commentaire des faits accumulés dans l'art d'aujourd'hui, le grand intérêt de ces études réside précisement dans ce qu'elles assignent à l'art un rôle de « prise de position ».

LA PEINTURE ROUMAINE DANS UNE PERSPECTIVE EUROPÉENE (VI)

Avec le chapitre consacré à Ioan Andreesco, nous continuons la publication de la série d'études de Vasile Varga intitulée : *La Peinture roumaine dans une perspective européene*.

L'auteur considère que par l'œuvre de Ioan Andreesco la sensibilitéplastique roumaine continue à se dégager de l'emprise exercée par l'académisme occidental, dans le sens d'un retour aux modalités non-imitatives de la peinture — phénomène qu'on pouvait déja distinguer dans les dernières œuvres de Grigoresco. C'est dans la peinture d'Andreesco que l'on perçoit — pour la première fois dans la peinture roumaine moderne — une musicalité de la couleur (si vive dans la peinture traditionnelle murale ou celle d'icônes). Mais tandis que chez Grigoresco la lumière s'impose en tant qu'élément expressif préponderent et détermine son style, chez Andreesco c'est la matière en-soi, l'*apparence* de la matière qui constitue l'élément préponderent ; dans son œuvre le vrai sujet semble être justement ce mystère de la matérialité — son obsession, son angoisse et son amour — de même que la lumière pour Grigoresco et la couleur pour Luchian.

La vision d'Andreesco est tridimensionnelle (en tant que symbole de l'espace et non pas en tant que représentation imitative de cet espace), mais jamais il ne recourra au clair-obscur, comme Courbet dans certains de ses paysages ou les peintres de Barbizon; à l'instar de Cézanne il exprime l'identité des éléments figurés au moyen de la couleur, sans pour autant enlever à celle-ci son rôle « d'accompagnement musical ». Tout en acceptant symboliquement, la vision tridimensionnelle, la peinture d'Andreescо est en fait une peinture en surface plane ; et ce n'est pas en découvrant l'art moderne occidental qu'il parvient à cette modalité d'expression, mais par un retour naturel à la tradition de l'art roumain ancien.

UN STUDIO EXPÉRIMENTAL DE CRÉATION

L'exposition du Studio central expérimental de l'Union des Arts Plastiques de l'URSS, ouverte à Bucarest en 1969 — a présenté des productions appartenant aux domaines en apparence les plus divers : art monumental, environnement, scénographie; mais il est évident que c'est l'industrial design qui constitue la préoccupation majeure des groupes de création.

Répondant avec obligeance à l'invitation de notre revue, les artistes qui ont accompagné l'exposition (E. Rosenblum — dirigeant artistique, ainsi que V. Glazicev et M. Konik — chargés de cours au Studio) ont pris part à une discussion portant sur l'idée directrice des activités du Studio, son mode d'organisation et sur les divers aspects de l'expérimentation dans le cadre des travaux d'équipe.

Au cours de l'entretien nos interlocuteurs ont tenu à relever les traits distinctifs de l'école sovietique d'esthétique industrielle.

SOMMAIRE

Confrontations Internationales		2
Flashes		3
RENÉ HUYGHE	La signification historique de l'art	5
Dr. INGA LINDEBERG	L'or des Vikings	10
VASILE VARGA	La peinture roumaine dans une perspective européene (VI) — Ioan Andreesco	14
MIHAI DRISCO	Un Studio expérimental de création	20
Poésie et art plastique	Vers et dessins de Hans Arp	24
Visites d'ateliers	Vasile Brătulesco, Maria Cocea, Ion Săliștеanu	26
Correspondance de Paris		
DENYS CHEVALIER	Réflexions en marge d'un Biennale des Jeunes Artistes	32
M.D.	Une nouvelle monographie Matisse	36
Cimaises		37

СОДЕРЖАНИЕ

Международные соревнования		2
Циферблат		3
РЕНЕ ХЬЮГ	Историческое значение искусства	5
Д-р ИНГА ЛИНДЕБЕРГ	Золото Викингов	10
ВАСИЛЕ ВАРГА	Румынская живопись в европейской перспективе (VI). Иоан Андрееску	14
МИХАЙ ДРИШКУ	Художественное проектирование в СССР	20
Поезия и изобразительное искуство	Стихи и рисунки Ханса Арпа	24
Ателье	Василе Брэтулеску, Мария Коча, Ион Сэлиштяну	26
Кореспондент из Парижа		
ДЕНИ ШЕВАЛЬЕ	Размышления в связи с Двухгодичной выставкой молодых художников	32
М. Д.	Новая монография — Матисс	36
Панно		37

Couverture I: Ioan Andreesco: Fleurs — huile

Couverture II: Le Musée d'Art de la République — (intérieur)

Couverture IV: Octav Grigoresco — Dessins

На первой странице обложки: ИОАН АНДРЕЕСКУ. Цветы. Масло

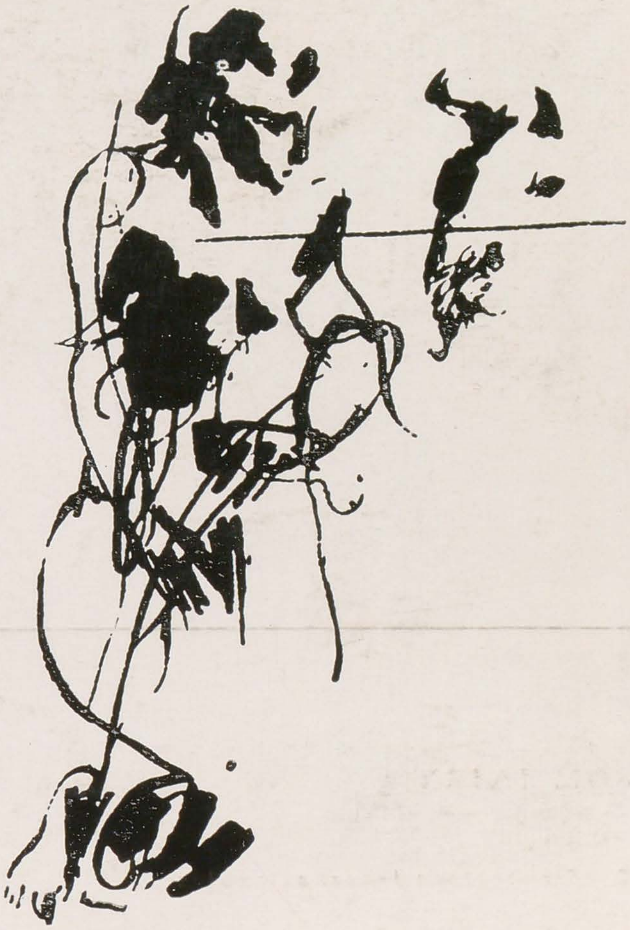
На второй странице обложки: Республиканский музей искусств Внутренний вид

На четвертой странице обложки: ОКТАВ ГРИГОРЕСКУ. Рисунки

Redacția revistei: Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.75.61. • Administrația: Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 16.35.01
Abonamente: lei 204 pe 12 luni, lei 102 pe 6 luni • Tiparul: Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Șerban Vodă 133-135, București

40541

Lei 15



D. Grigorescu